HISTORIA DEL ARTE




LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY



HISTORIA DEL ARTE


SALVAT
Y Cª.
S en C


HISTORIA
DEL ARTE
EL ARTE AL TRAVES
DE LA HISTORIA POR J·PIJOAN
PROFESOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA
Y DE LA ESCUELA DE ESPAÑA EN ROMA; MIEMBRO CORRESPONSAL
DEL INSTITUTO ARQUEOLÓGICO IMPERIAL DE BERLÍN
Tomo III
BARCELONA
SALVAT·Y·Cª S·EN C·EDITORES
220 CALLE DE MALLORCA 220

Establecimiento Tipolitográfico de SALVAT Y C.ª, S. en C., editores. — Barcelona.

EL RENACIMIENTO

ARTE BARROCO EL NEO-CLASICISMO

ARTE CONTEMPORANEO



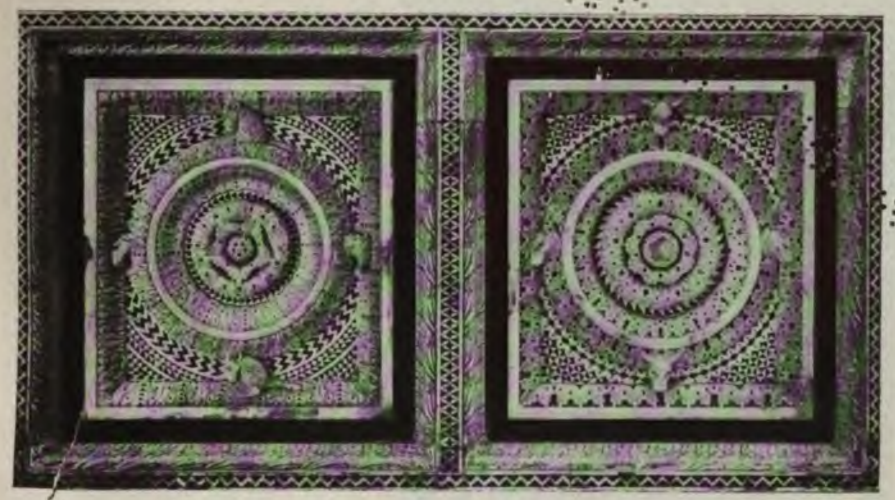


Fig. 1.— Antepecho de relieves y mosaicos. *Baptisterio de Pisa.*

CAPÍTULO PRIMERO

LOS ORÍGENES DEL RENACIMIENTO. — LOS ESCULTORES PISANOS. — NICOLÁS DE PUGLIA Y SUS DISCÍPULOS. — LA EXPANSIÓN DE LA ESCUELA PISANA DE ESCULTURA

Al través de toda la Edad media, los pueblos occidentales conservaron un extraño recuerdo de la antigüedad clásica. Teodorico, Carlomagno y los emperadores germánicos: los tres Otones, Enrique VII y Federico II, trataron de restablecer el imperio romano y fundar el prestigio de su autoridad sobre la base de aquella unidad de Roma que no cesaba de preocupar á las gentes. Ya hemos visto cómo Carlomagno, con sincero entusiasmo, trató de iniciar un verdadero renacimiento de las letras latinas. No obstante, después de tantos siglos de obscuridad, de todo se tenía un conocimiento erróneo, fantástico ó abreviado. Homero, por ejemplo, era leído en un extracto falsificado, llamado *el Ditis y Dares,* donde Héctor y Aquiles se desafían é interpelan como Tristán ó Lancelote en los libros de caballería. Las obras de Virgilio se conocieron y copiaron mil veces, pero que su sentido se desconocía completamente, lo demuestra la leyenda forjada sobre su persona, presentándolo como un mago y atrevido constructor de monumentos singula-



Fig. 2.—Estatua de Federico II. *Museo de Capua.*



Fig. 3.— Busto de Pedro de la Vigna. *Museo Capua.*

res. Ovidio es, en ciertos lugares, un Padre de la Iglesia; Trajano, un príncipe cristianísimo que tiene un sitio en la gloria.

Hemos de aguardar hasta mediados del siglo XIV para hallar un primer humanista, el Petrarca, que conozca y comprenda en Occidente los poemas homéricos. La leyenda según la cual el Petrarca fué encontrado muerto después de haber velado toda una noche sobre un manuscrito de Homero, es harto significativa de los tiempos que ahora comienzan. Bocaccio es ya casi un helenista; él y Petrarca forman violento contraste con el Dante, que tenía de la antigüedad un conocimiento enteramente medioeval. Por fin, á mediados del siglo XV, ante el peligro de los turcos, que amenazan á Constantinopla, se reúne el Concilio de Florencia y á él acude el emperador de Oriente con sus prelados y ministros. Algunos, como Besarión, se convierten al romanismo y se establecen en Italia; ellos son los que han de proveer á Europa de la mayor parte de los manuscritos griegos que poseemos actualmente en el Vaticano y en Florencia, varios de los cuales, desde la Biblioteca de Mesina, entonces recién fundada, hubieron de pasar al Escorial. La ignorancia era general, no sólo por lo que hace referencia al arte y la poesía, sino también á los conocimientos científicos de la antigüedad clásica Aristóteles sólo era conocido por sus comentadores árabes. Platón corría también en extractos y el texto completo no se conoció hasta el siglo XV. Muy curioso resulta, sin embargo, observar cómo durante toda la Edad media sugestionaban á monjes y letrados los grandes nombres de la antigüedad. No sólo en las grandes bibliote-



FOT. ALINARI.

Fig. 4.— Adoración de los Reyes. Relieve del baptisterio. PISA.

cas, como la que reunió San Isidoro en Sevilla, sino en los inventarios de las librerías de pequeños monasterios, vemos aparecer los nombres de los escritores clásicos y los títulos de sus libros, que en los siglos románicos, los monjes apreciaban más aún acaso que nosotros. Oliva, abad de Ripoll, fulmina rayos contra los que no devuelven los libros prestados. Benedicto, fundador del convento de Jarrow, en Inglaterra, recomienda á sus monjes, antes de morir, que «la grande y noble librería que había llevado de Roma, y que era necesaria para la edificación de la Iglesia, fuese conservada toda entera y por ningún motivo descuidada ó vendida...» Conviene advertir que á esta afición no acompañaba un sentido crítico capaz de entender los textos; los monjes de la Baja Edad media leían los manuscritos antiguos, pero los interpretaban á su manera.



FOT. ALINARI.

Fig. 5. — La Natividad. Relieve del baptisterio. PISA.

En las artes plásticas la confusión era mayor, no había medio de entenderlas ó imitarlas. Al descubrir las estatuas y construcciones antiguas, la Iglesia manifestaba á veces algún recelo, porque eran los templos y las imágenes de los antiguos dioses; pero algunos de los personajes olímpicos eran espíritus benévolos, que los monjes de la Edad media continuaban representando en sus manuscritos como imágenes de los planetas ó del sol y la luna. Otros eran, sin error posible, engendros diabólicos. La Iglesia, sin embargo, no pre-



Fig. 6.—Púlpito de Nicolás de Puglia. *Baptisterio de Pisa.*

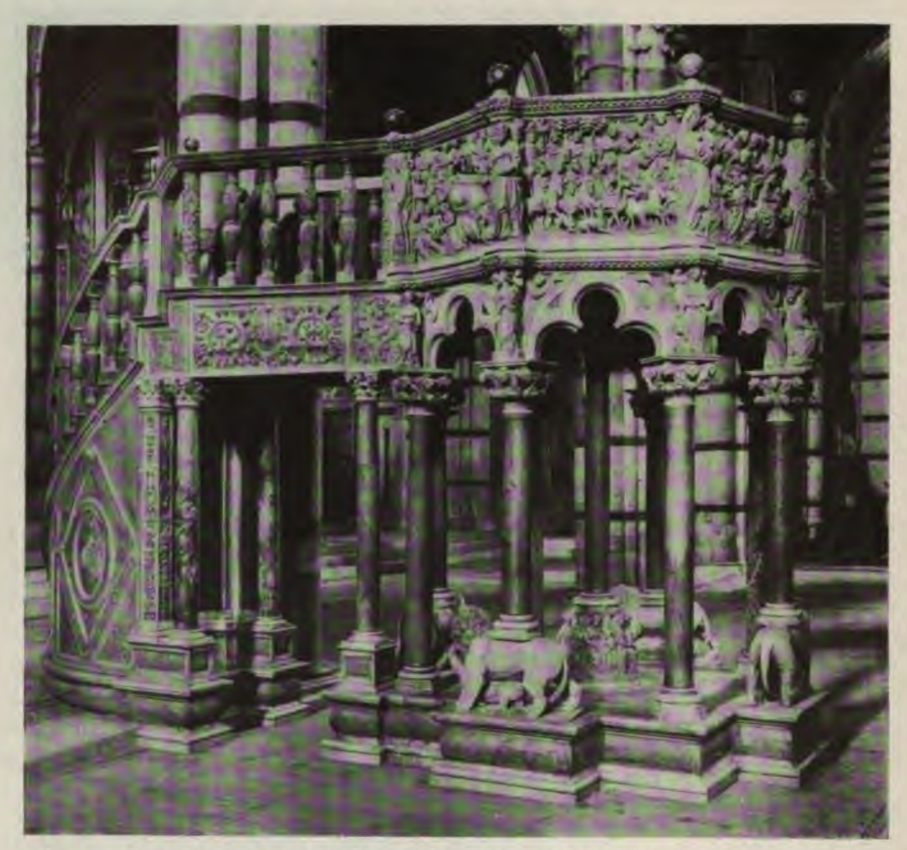


Fig. 7. — Púlpito de la catedral de Siena, obra de Nicolás de Puglia y sus discípulos pisanos.

sentía al gran enemigo que se escondía en estas figuras y en los mármoles maravillosos que las excavaciones descubrían. Las estatuas, algunas veces, eran sacrificadas para apartar el maleficio ó la peste, y los mármoles de los relieves, no pudiéndose apreciar su belleza, se utilizaban para nuevas obras. Tal es, por ejemplo, el caso de los relieves de la catedral de Orvieto (fig. 19), que fueron esculpidos al dorso de otros antiguos, tapiados ahora por el muro en que están empotrados. Tan sólo en Italia los enemigos de la Iglesia, durante la Edad media, buscaron alianza con la tradición pagana. Sin atreverse á abjurar de la fe católica, los enemigos del poder eclesiástico se aferraban á la antigua tradición greco-latina, que sólo conocían vagamente. Crescencio, el romano atrevido que, aprovechándose de la permanencia de los Papas en Aviñón, hízose proclamar cónsul, construye con mármoles del foro boario una casa que aún se conserva y es una bárbara muestra de su admiración por la antigüedad. Arnaldo de Brescia, en el siglo XIII, proclama la necesidad de reconstruir el Capitolio. El famoso Cola de Rienzo ocupa sus ocios en copiar las inscripciones antiguas más visibles.

Mas, por lo regular, no era animosidad contra el Papado y la Iglesia lo que impulsaba á restablecer en Italia el arte antiguo: era la admiración que inspiraban

los restos de sus construcciones y estatuas. Era su perfección técnica lo que atraía á las gentes cultas. Para darle á Carlomagno un sepulcro digno de su grandeza, se tuvo que recurrir á un sarcófago pagano. En Italia, además, donde los restos romanos eran tan abundantes, no se podía, aunque se quisiera, dejar de aprender en la escuela de tantas y tan grandes obras de arte. Algunas de ellas el pueblo las tenía en gran estima desde tiempo inmemorial; en la misma Roma subsistían en pie innumerables estatuas: la famosa de Marco Aurelio, la Loba de bronce, el Pasquino y tantas otras que se encontraban entre las ruinas. En Florencia abundaban también y era inútil pretender destruirlas, pues su multiplicidad era tanta como su perfección. En Siena, población de espíritu acentuadamente piadoso, se conservaba también en plena Edad media una loba romana de bronce, como blasón, sobre las murallas; en Pisa, los mármoles antiguos, sarcófagos y relieves estaban esperando, para transmitirles sus enseñanzas, á los escultores del estilo nuevo que iba á aparecer como fruto de la imitación apasionada de lo viejo.

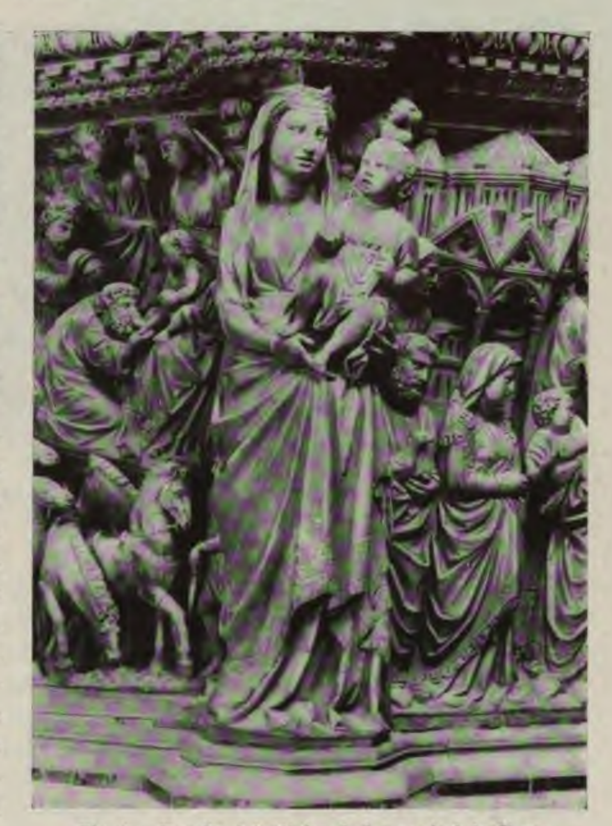


Fig. 8. — Detalle del púlpito de la catedral de Siena.

Porque existía un factor esencial del arte en la antigüedad clásica, que la Iglesia medioeval casi había condenado, y que no podía menos, con el tiempo, de triunfar otra vez, recibiendo el merecido honor; éste era el sentido y valor de la belleza del cuerpo humano, como maravilla de la tierra, gloria de los ojos, imagen perfecta de un arquetipo divino. En la Edad media declaróse que un enemigo del hombre era su propio cuerpo; éste fué proscrito casi de la mirada, durante toda la época románica, y cuando el arte ornamental decorativo llegó á tener cierto desarrollo, apenas sabían dibujarse las proporciones de una figura y los cuerpos se alargaban ó reducían en bárbaras siluetas. Sobre todo, el desnudo representóse pobremente; las figuras de Adán y Eva, que no era posible dejar de pintar desnudas, son escuálidas formas idénticas, sólo que en la de la mujer penden dos largos pechos, vistos de perfil. Lo mismo pasa con los pliegues de los ropajes que cubren el cuerpo de las figuras; en general, aquella

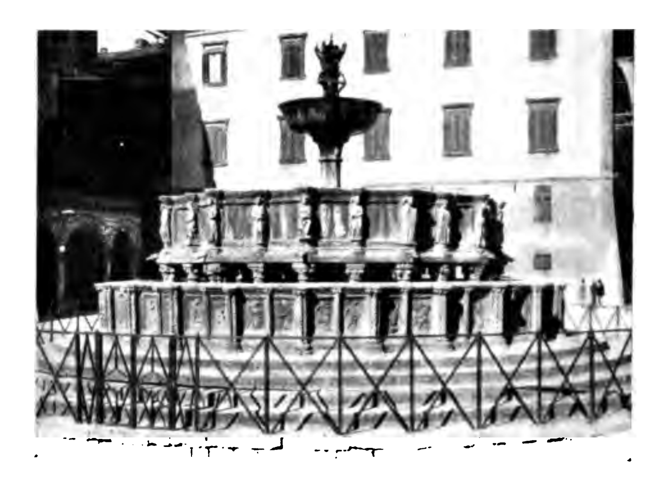


Fig. 9 — Fuente de Perugia, esculpida por Nicolás de Puglia y sus discípulos pisanos.

gran invención antigua del plegado artístico es substituída por un doblado recto que recuerda, por sus errores, los primeros tanteos de los escultores griegos arcaicos. Sólo á fines del siglo XII la escultura consigue cierta perfección en las naciones de Occidente, y aun siempre con visible prevención contra la belleza desnuda del cuerpo humano. En los grandes talleres de las catedrales góticas se llega ya, como técnica y arte, á una perfección muy parecida á la de la escultura clásica, pero los santos y vírgenes esconden sus cuerpos en armaduras y mantos amplísimos; si aparece el desnudo, será como representación de los pecados, los vicios ó espíritus diabólicos. El plegado de los ropajes consigue también un tipo de perfección en el siglo XIII, pero no iguala nunca aquella fluente belleza del arte clásico; las túnicas y mantos de las esculturas grecoromanas tienen algo humano, cierto valor de relación con el cuerpo, como si los pliegues acariciaran amorosamente la carne que envuelven y trataran de manifestarla al exterior, orgullosos del noble empleo que les ha sido reservado de cubrir tanta belleza.

Italia fué la que dió los primeros pasos para la restauración del ideal sensible de la belleza humana, tratando de imitar la antigüedad clásica, por lo que á todo este período se le dió el nombre de *renacimiento*, que quiere decir renacimiento de la antigüedad clásica. No todas las artes emprendieron á la vez este camino; en este capítulo, por ejemplo, no se hablará más que de escultura, porque fué ella la que se adelantó á sus hermanas, anticipándose casi de un siglo á la pintura y de dos siglos á la arquitectura. Resultaba, sin duda, más fácil copiar los modelos de las esculturas antiguas que imitar las viejas y colosales construcciones romanas. Las esculturas, para ser imitadas, no exigían más que un maestro muy hábil y el deseo, por parte de sus discípulos, de aprender perfectamente aquel estilo; para las construcciones se necesitaba además un cambio completo en los métodos de edificar y hasta en la calidad de los materiales. Así, por ejemplo, á principios del siglo XIII, el gran emperador Federico II, del que ya hemos visto, en el segundo volumen de esta obra, cuán grande predilección sentía por el arte clásico, y que, como verdadero pagano, vivía en abierta oposición con el Papado en la Italia meridional, rodeado de juristas y literatos; cuando resolvió construir sus castillos de Castel di Monte y Lucera y las catedrales de Trani, Bari ó Bitonto, hubo de adoptar, sobre todo para la arquitec-

tura militar, el estilo gótico francés dominante en aquella época, con grandes bóvedas de piedra sostenidas por arcos aristones, que hacían el efecto de costillas ó cimbras permanentes; el estilo clásico no transpira más que en la escultura decorativa, en algunas cabezas empleadas para terminar los arcos y en la ornamentación de las puertas de la fachada.



FOT. ALINARI.

Fig. 10. — Arca sepulcro de Santo Domingo de Guzmán. Obra de Fray Guillermo, escultor pisano. *Catedral de Bolonia.*

Y, sin embargo, allí, en la tierra clásica por excelencia de la Italia meridional, comenzó, según parece, este arte nuevo, con deliberado propósito de imitación de los mármoles antiguos, que llamamos Renacimiento, aunque la semilla allí nacida fué pronto trasladada á Toscana, donde arraigó con tanta fuerza que por mucho tiempo se ha creído que el Renacimiento había nacido espontáneamente en Toscana. En el tomo segundo han sido reproducidos relieves de púlpitos de la Italia meridional (figs. 512 y 513), anteriores al Renacimiento toscano y que demuestran vivo espíritu de imitación del arte antiguo; reproducimos aquí ahora dos esculturas del tiempo de Federico II, que adornaban el arco triunfal que mandó levantar á la entrada del puente de Capua. A pesar de las mutilaciones sufridas, la estatua sentada de aquel soberano permite notar en los ropajes, muy bien imitados, el estilo de los mármoles antiguos (fig. 2); el busto de su ministro Pedro de la Vigna está coronado de laurel, como el de un cónsul romano, y en la barba y los cabellos se echa de ver la imitación de los tirabuzones de bronce, aplicados ó postizos, de los fundidores antiguos (fig. 3).

Pero al morir Federico II, esta escuela de escultura de la Italia meridional deja de evolucionar y, en cambio, llega á Toscana, estableciéndose en Pisa, un escultor llamado Nicolás, que es el verdadero iniciador del estilo nuevo. Antes de averiguarse que este artista *pisano* era oriundo de la Puglia, región de la Italia meridional, la leyenda toscana de su formación, tal como la cuenta Vasari, autor de un libro de biografías de artistas del Renacimiento, era como sigue: Los pisanos acababan de terminar su magnífica catedral y estaban cons-


Fig. 11.—Púlpito de San Andrés de Pistoya, por Juan de Pisa.

truyendo el baptisterio y el campanario; para estas dos obras, ellos, señores del mar, que nadie por entonces les disputaba, habían traído gran cantidad de mármoles de todas las regiones mediterráneas, de Oriente, Sicilia é Italia meridional, y hasta de las Baleares. Todos estos mármoles, muchos de ellos esculpidos, — sigue contando Vasari, — estaban allí, en la obra de la catedral, esperando la hora de contribuir al adorno de nuevas construcciones, ó, simplemente, de servir de materiales en la masa de los muros, cuando llamaron la atención de un joven escultor, cuyo nombre era Nicolás, que se ejercitó amorosamente en su estudio. A este Nicolás atribuye Vasari cierto número de obras de escultura y arquitectura que se ven aún en Toscana, como de estilo de transición, hasta que en 1260 se le encarga en Pisa el púlpito del baptisterio, que fué el glorioso punto de partida del nuevo estilo del Renacimiento. Para el Vasari, Nicolás es siempre un pisano, un caso maravilloso de auto-educación, un genio que improvisa una técnica con sólo contemplar los mármoles antiguos, un iluminado que tiene fuerza bastante para anticiparse al porvenir... *Essendo fra molte spoglie di marmi stati condotti della armata dei Pisani alcuni pili* (sarcófagos) *antichi... Niccola, considerando la bonta di queste opere, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera, che fu giudicato il migliore scultore dei tempi suoi...*

Esta leyenda del Vasari ha sido en nuestros días desvirtuada en todas sus partes. Se comprende, sin embargo, que aquel púlpito maravilloso, cuyos relieves todavía hoy llenan de asombro, hiciera discurrir fantásticamente acerca del origen de este arte pisano, que se manifestaba tan perfecto desde su origen, á quienes no conocían los precedentes de la escuela de escultura de la Italia meridional.

Pero hoy no queda lugar á duda; además de las relaciones estilísticas, en dos documentos de contrato, uno de ellos el del púlpito de la catedral de Siena, Nicolás el pisano hállase mencionado como Nicolás de Puglia. El mismo

Vasari parece hubo de tener alguna noticia sobre el origen del padre de la escultura italiana, porque si bien, como hemos dicho, lo reputa toscano, parece muy singular el hecho de atribuirle á Nicolás varios viajes á Nápoles y hacerle autor de innumerables monumentos de la Italia meridional, entre ellos el arco de Capua, del que proceden las esculturas de Federico II y su ministro, que hemos reproducido. *Le porte sopra il fiume del Volturno alla citta di Capua...*

Por lo demás, el error de los que han supuesto á Nicolás originario de Toscana es harto excusable, pues en el mismo púlpito del baptisterio de Pisa, una inscripción, grabada en el mármol, dice que «es obra de Nicolás Pisano», sin duda por el título de ciudadanía que le dieron los pisanos, y muchas de las figuras, de filiación más conocida grecoromana, son trasunto fiel de mármoles que todavía podemos ver en Pisa en el museo antiguo de la ciudad, debajo del famoso claustro de su cementerio. Los relieves del púlpito están en el parapeto que hace de baranda; en uno de ellos, que representa la adoración de los Reyes Magos, la Virgen está sentada como una matrona antigua, con ropajes y manto indudablemente imitados de un sarcófago pagano de Hipólito y Fedra, que se conserva todavía en el ya mencionado cementerio de Pisa. En otro relieve, el del nacimiento de Jesús, María aparece recostada en un lecho, como las figuras medio yacentes de las tapas de los sarcófagos etruscos, tan abundantes en Toscana; en otro, el de la presentación en el templo, el sacerdote de luengas barbas es evidentemente imitación de las figuras de un vaso antiguo, también del propio cementerio. Todos estos modelos pudo verlos, pues, Nicolás en Toscana mismo, y á primera vista parece prurito de buscar filiaciones raras el hecho de querer que el gran escultor de Pisa fuese oriundo de otra región de Italia.



FOT. ALINARI.

Fig. 12. — Púlpito de la catedral, por Juan de Pisa. *(Museo Cívico.)* PISA.

Sin embargo, aunque las figuras citadas de los relieves de Nicolás sean tipos del arte clásico, que pudo muy bien imitar estando en Pisa, el estilo de estas esculturas constituía una gran novedad en Toscana. Existen otros relieves y otros púlpitos toscanos casi contemporáneos de la obra de Nicolás, pero la distancia que hay entre unos y otros es inmensa. Generalmente los relieves son pobres y están esparcidos entre mosaicos, como los que reproducimos de los antepechos de la pila del baptisterio pisano (fig. 1). Hasta la forma general resulta



FOT. ALINARI.

Fig. 13. — San Miguel. Estatua del púlpito de la catedral de Pisa.

una novedad: los púlpitos de Toscana son cuadrados ó rectangulares, mientras que el púlpito del baptisterio de Pisa es hexagonal, como el que labró en Spalato un escultor de la Italia meridional, y sus molduras y los capiteles de las columnas, que sirven de apoyo, son imitados de los de Castel di Monte, la fortaleza de Federico II; de tal manera, que no es posible dudar de una copia directa ó imitación (fig. 6). El púlpito de Pisa es, pues, el anillo de unión de estas dos primeras escuelas del Renacimiento: la de los precursores, en la Puglia, escuela que hubo de morir en lo mejor de su florecimiento, y la de Toscana, hija suya, destinada á los mayores triunfos.

El púlpito del baptisterio de Pisa, tan luego como estuvo terminado, despertó gran entusiasmo, no sólo en la ciudad, sino en toda la Toscana. Seis años después, los constructores de la catedral de Siena, la ciudad vecina, acuden á Nicolás para el púlpito de su iglesia; aceptó el maestro el encargo y á Siena hubo de trasladarse, acompañado, según dicen los documentos, de varios discípulos, de los que tres de ellos serán famosos: su hijo Juan, el florentino Arnolfo y un dominico, fray Guillermo, acaso el más viejo de los tres. Figurémonos toda la comitiva del maestro, sus discípulos y varios aprendices, instalándose en Siena para ejecutar una obra de grandes proporciones, más compleja que la del baptisterio de Pisa, con una planta octogonal, en vez de hexagonal, pero también sostenida sobre columnitas. Un ligero análisis del púlpito de Siena deja ver perfectamente estas cuatro personalidades en los distintos relieves, obra de diversas manos. Nicolás, siempre enamorado de la calma y serenidad antiguas, resulta todavía más clásico que en Pisa; Juan, agitado, como un apóstata del ideal de su padre, mueve las figuras con una fuerza de pasión trágica que hace descomponer el cuadro; fray Guillermo, apagado, frío, las esculpe de formas redondeadas y monótonas; por fin, Arnolfo, el verdadero sucesor de Nicolás, trabaja admirablemente, dando á sus figuras belleza y majestad clásicas (figs. 7 y 8).

Desde luego se echa de ver que el conjunto ha sido ejecutado también bajo la dirección del maestro, de Nicolás; las columnas se apoyan alternativamente en el suelo ó en la grupa de unos leones, como los que se veían en las fachadas románicas de la Italia meridional; encima corren los arcos trilobados, con relieves de profetas y apóstoles en las enjutas, como en el púlpito del baptisterio de Pisa. Pero lo verdaderamente admirable son las placas esculpidas que adornan los antepechos, bellas escenas evangélicas, sobre todo las de Nicolás y



FOT. ALINARI.

Figs. 14 y 15. — Juan de Pisa. Esculturas de soporte del púlpito de la catedral. PISA.

Arnolfo, repletas de figuras dignas de los grandes días del arte antiguo (figura 8).

Después del púlpito de Siena, los discípulos de Nicolás se separan y van á esparcir la buena nueva por toda Italia. Fray Guillermo marcha á Bolonia, para labrar, según los dibujos del viejo Nicolás, el arca marmórea que debía servir de sepulcro á Santo Domingo de Guzmán, cuya fama y el prestigio de su orden exigían que fuese una obra magnífica. El hecho de haber llamado desde el otro lado de los Apeninos, el capítulo de la orden dominicana, reunido en Bolonia, á Nicolás ó á uno de sus discípulos para construir la tumba del fundador de la orden, demuestra el prestigio que había alcanzado la escuela pisana, en tan poco tiempo, por toda Italia. El sepulcro de Santo Domingo, tal como lo reproducimos en la fig. 10, fué obra de diversas generaciones. Fray Guillermo sólo esculpió el arca ó sarcófago; el remate, con figuras y guirnaldas, pertenece al siglo siguiente, y los dos ángeles que hay al pie son todavía posteriores; uno de ellos lo labró Miguel Angel. Si fray Guillermo se encaminaba á Bolonia, Arnolfo seguramente se dirigiría á Roma, donde, en la gran metrópoli de la anti-



Fig. 16.— Ciborio de Sta. Cecilia de Trastévere. Obra de Arnolfo. ROMA.

güedad, acabará de formarse su espíritu, ya inclinado á un tipo de belleza clásica y serena.

Nicolás y Juan son llamados á Perugia para construir una gran fuente monumental, en la plaza, y allí irá á encontrarlos Arnolfo por última vez. La gran fuente todavía existe y muestra á las gentes que la admiran la energía del arte superior de los escultores pisanos (fig. 9). Su disposición es medioeval: tiene un gran depósito ó aljibe, con su parapeto lleno de figuras de los vicios y virtudes, patriarcas, santos, los signos del zodíaco, los emblemas de los meses, Rómulo y Remo con la loba antigua y muchas otras figuras, personificaciones de las artes liberales y de las ciudades de Perugia y Roma, *caput mundi*. La parte inferior de esta fuente lleva una inscripción en que Nicolás y Juan son alabados entusiásticamente como maestros de la obra, pero consta también que en ella trabajó Arnolfo, su otro discípulo, que vino de Roma expresamente. El depósito alto, menor, también con esculturas en los plafones y en los ángulos, tiene otra inscripción en la que sólo se hace mención de Juan.

Seguramente el viejo Nicolás debió ser llamado á Pisa con urgencia por sus conciudadanos de adopción, para dirigir los nuevos trabajos de las partes altas del baptisterio. Consta de una manera positiva que Nicolás estaba en Pisa por aquel tiempo y que, cuando su hijo Juan llegó de nuevo á la ciudad para construir el cementerio, el viejo maestro, restaurador glorioso del arte de la escultura, había muerto hacía dos años. La obra del campo santo muestra todavía hoy la firma de *Joannes magister* encima de la puerta de entrada; una Virgen, colocada sobre esta misma puerta, da también testimonio con su estilo de la intervención del maestro en aquel edificio.

Juan de Pisa era, por lo demás, de todos los discípulos de su padre, el menos dispuesto á seguir las lecciones de serenidad y calma del arte antiguo. A medida que fué olvidando lo que había aprendido de Nicolás, su genio violento y descompuesto se manifestó sin traba alguna. Al llegar á la madurez, Juan trabajaba solo, dando forma, sin auxilio ajeno, á sus atrevidas inspiraciones. En 1301, cuando tendría ya unos cincuenta años, firma con su nombre el púlpito

de la iglesia de San Andrés, en Pistoya, que tiene aún, después de casi medio siglo de separación, la misma forma hexagonal que el púlpito primero de Nicolás, en el baptisterio pisano (fig. 11). Pero, en cuanto al estilo, ¡qué inmensa distancia! ¡Qué retroceso, podríamos decir, en el camino de restaurar la belleza clásica! Las figuras de Juan se revuelven en los plafones de la baranda del púlpito de Pistoya, agitadas por una tempestad de trágicas pasiones. Hasta en las escenas de paz, los personajes parecen esforzarse en disimular un tormento extraño que padecen bajo su aparente reposo; por esto cuando el escultor ha de representar las grandes tragedias de la degollación de los inocentes ó del sacrificio de la cruz, la descomposición de aquellas figuras no tiene límites; el tumulto de las escenas excede de toda ponderación. Ni en las representaciones más dolorosas de la Edad media gótica, la escultura ha conseguido nunca expresar el sentimiento intenso de los relieves de Juan de Pisa. Por esto, dentro de la evolución del arte este maestro nuevo no tiene continuadores, porque nadie pudo imitarle en aquel estilo. Deja, es verdad, hijos y discípulos, pero éstos tienen que acudir á la fuente purísima de su abuelo Nicolás, ó indirectamente, ir á recoger la herencia que conservaba Arnolfo, el discípulo florentino. Por esto la escultura del Renacimiento, que, en rigor de verdad, comenzó siendo pisana, se desarrolló en Florencia en pleno siglo XIV, en la escuela de Arnolfo, quien había bebido otra vez en la fuente de la antigüedad romana.



Fig. 17. — Ciborio de San Pablo extramuros. ROMA.

Juan de Pisa, después del púlpito de Pistoya, fué llamado á su patria para labrar también el púlpito de la catedral, que tenía que superar al ejecutado por su padre para el baptisterio (fig. 12). Es una lástima que no exista hoy en el gran edificio del *duomo* de Pisa, á pocos pasos del baptisterio, la obra del hijo, para poderla comparar con el púlpito de su padre. El púlpito de la catedral fué desmontado en el siglo XVI y los fragmentos han ido á parar al Museo Cívico de la ciudad, esperando la hora de ser recompuesto, pues se conservan casi todas las piezas que lo integraban. La figura que publicamos del conjunto es una res-


Fig. 18. — Eva. Detalle del ciborio de la iglesia de San Pablo extramuros. ROMA.

tauración hecha con copias de yeso; pero se trata de una obra tan complicada, que resulta muy aventurado precisar el sitio á que correspondía cada fragmento. Era, por lo que podemos juzgar de estos mármoles deshechos, el púlpito de la catedral de Pisa, una obra aún más extremadamente apasionada que el púlpito de Pistoya. Estaba sostenido por varias columnas y algunas figuras rígidas, á manera de cariátides aisladas, todas ellas de una fuerza sentimental extraordinaria: un San Miguel parece inclinar la cabeza bajo el peso de dolorosa ansiedad (fig. 13); otra estatua, la de la propia ciudad de Pisa nutriendo á sus hijos, se yergue convulsa hacia los cuatro puntos cardinales, sobre cuatro figuras simbólicas de las Virtudes y el águila imperial (fig. 14).

Juan trabajó luego en otras obras que se conservan todavía; debemos citar, sobre todo, las esculturas que hizo para la capilla de Enrique Scrowegno, señor de Padua, el amigo del Dante y de Giotto. En la capillita votiva, levantada sobre las ruinas del anfiteatro antiguo de Padua, cubierta toda ella con frescos del Giotto, se halla la estatua de Enrique Scrowegno, con dos ángeles y una Virgen, hermana de las del cementerio de Pisa. Juan, con su ardor pasional, respondía también á las necesidades espirituales de su tiempo; no había llegado aún la hora de que, en pleno siglo XIII, los hombres se entregaran á aquel sereno optimismo de la antigüedad en que se había inspirado su padre. Por esto en la capilla de Padua, donde las sombras del Dante y Giotto parecen agitarse todavía, uno de los relieves del púlpito de Nicolás, en el baptisterio de Pisa, resultaría prematuro; en cambio, las figuras de su hijo Juan se encuentran en un ambiente que les parece familiar.

El Renacimiento, sin embargo, debía seguir su camino. Juan de Pisa fué un genial episodio en su desarrollo. Arnolfo, menos genial que él, lo conduce otra vez por la buena senda trazada por Nicolás. Después de dejar á los dos pisanos trabajando en la construcción de la fuente de Perugia, regresa Arnolfo á Roma, donde le encargan dos obras bellísimas que todavía vemos en su propio lugar:

los ciborios para los altares de las basílicas de San Pablo extramuros y Santa Cecilia del Transtévere (figs. 16-17). Los dos tienen una forma muy parecida; se levantan sobre cuatro columnas, que sostienen cuatro arcos ojivales, decorados en sus esquinas con ángeles y profetas; en ellos se revela principalmente el estilo puro del discípulo de Nicolás. Uno de estos ciborios, el de San Pablo extramuros (fig. 17), lo firma Arnolfo: *Hoc opus fecit Arnolfus.* Después regresa á su patria, Florencia; pero antes detiénese en Orvieto para labrar el sepulcro del cardenal Braye, que servirá de modelo para los sepulcros de esta primera época del Renacimiento. Así como el arca labrada por fray Guillermo, en Bolonia, tenía simplemente la forma de un sarcófago clásico, en Orvieto el sarcófago, sobre el que parece descansar el difunto, está dentro de un baldaquino; dos ángeles levantan unas cortinas esculpidas en mármol, que parece debieran cerrar el baldaquino, para dejar ver el cadáver, tendido sobre la caja. Encima todavía vuelve á estar representado el propio difunto, pero de rodillas, en el acto de ser presentado á la Virgen por dos santos; María aparece en lo alto, con su Hijo, sentada como una matrona romana. Los recuerdos de Roma son harto visibles en esta obra, además de su decoración escultórica. Arnolfo acepta los mosaicos de vidrios y esmaltes de la escuela de los cosmáticos ó marmolistas romanos, que llenaban entonces Roma con sus obras elegantes. La Virgen de la parte superior del sepulcro del cardenal Braye está sentada en un trono, que recuerda las sillas episcopales de las primeras basílicas cristianas. Señales evidentes del paso de Arnolfo por Orvieto se ven también en los relieves del basamento de la fachada de la catedral; obras bellísimas de escultores anónimos (fig. 19), pero que, con toda seguridad, habían aprendido de los maestros de la escuela pisana, principalmente de Arnolfo.


FOT. ANDERSON.
Fig. 19.—Relieves de la fachada de la catedral de Orvieto.

De Orvieto pasa Arnolfo á Florencia, su patria, adonde había sido llamado para dirigir la construcción de la gran catedral ó *duomo*, con la que los florentinos querían eclipsar á las otras ciudades de Toscana. Poco sabemos de la actividad personal de Arnolfo durante este último período de su vida. Es muy posible, sin embargo, que en su escuela aprendiera, ó se acabara de formar, un

artista elegante, el sienés Tino de Camaino, que estaba destinado á llevar al reino de Nápoles el nuevo arte de la escultura.

Si fray Guillermo llevó el arte nuevo á Bolonia, Juan de Pisa á Padua, Arnolfo á Roma y Orvieto, y Tino de Camaino á Nápoles, todos ellos ramas del gran tronco, otro escultor de la misma escuela, Balducio de Pisa, dirígese á Lombardía para construir, en Milán, el sepulcro de San Pedro mártir. De esta suerte los discípulos del gran Nicolás difundieron el nuevo estilo escultórico por todas las regiones de Italia. En el próximo capítulo veremos á Giotto y sus discípulos florentinos restaurar, por otras vías, el arte de la pintura.

Resumen.— La restauración del estilo clásico comienza en Toscana á fines del siglo XIII. Un escultor llamado Nicolás, oriundo de la Puglia, en la Italia Meridional, recibe encargo de construir el púlpito del baptisterio de Pisa, que es la primera obra del estilo que llamamos del Renacimiento. Nicolás ejecuta también el púlpito de la catedral de Siena, ayudado por sus discípulos: su propio hijo Juan, el florentino Arnolfo y un dominico, fray Guillermo, probablemente natural de Cerdeña. Estos tres, después, difunden por Italia la buena nueva de las lecciones de su maestro: fray Guillermo dirígese á Bolonia para labrar el sarcófago de Santo Domingo de Guzmán; Arnolfo á Roma, para construir los ciborios de Santa Cecilia y San Pablo extramuros, y después á Orvieto, para labrar la tumba del cardenal de Braye. Nicolás y Juan esculpen, mientras tanto, la fuente monumental de Perugia; ya de regreso en Pisa, Nicolás concluye las partes altas del baptisterio, Juan hace los púlpitos de San Andrés de Pistoya y de la catedral de Pisa; después marcha á Padua, en el Norte de Italia, donde esculpe varias estatuas para la capilla de la Arena. Discípulo de Juan y de Arnolfo fué Tino de Camaino, autor de las primeras sepulturas de los monarcas angevinos de Nápoles. Así, por la obra de los discípulos de Nicolás, á la segunda generación, toda la Italia se halla impregnada del estilo nuevo. Sin embargo, la escuela que iniciara en Pisa el maestro, hubo de encontrar en Florencia el centro más favorable. A ello contribuyó no poco el carácter de Arnolfo, el más equilibrado y clásico de sus discípulos.

Bibliografía.— VASARI: *Vite.*— SUPINO: *Pisa. Arte pisana,* 1903.— E. MUNTZ: *Les précurseurs de la Renaissance,* 1882.— J. BURCKHARDT: *Der Cicerone,* 1901; *Die cultur der Renaissance in Italien,* 1901.— BERTEAUX: *L'art dans l'Italie meridionale,* 1903.— CROWE AND CAVALCASELLE: *Storia della pittura italiana.*— VENTURI: *Storia dell'arte italiana,* tomo V, 1905.— BRACH: *Nicola und Giovanni Pisano,* 1903.



Fig. 20.— El Comercio. Relieve del campanile de Florencia.



Fig. 21. — Interior de la basílica alta de San Francisco. Asís.

CAPÍTULO II

LA PINTURA ITALIANA DEL SIGLO XIV EN ROMA Y FLORENCIA — PIETRO CAVALLINI. CIMABUE Y GIOTTO. — TADEO GADDI Y SUS DISCÍPULOS

TENDREMOS que citar muy á menudo, en esta abreviadísima historia del Renacimiento en Italia, la obra que, con el título de: *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos,* compuso á mediados del siglo XVI el pintor y arquitecto Jorge Vasari. Formada por una serie de biografías de artistas, fué escrita á instancias de un grupo de humanistas y literatos de la corte romana, como Aníbal Caro, Julio Clovio y otros, que ya en aquella época, conscientes de la perfección á que había llegado el arte italiano, tenían deseos de conocer detalladamente sus orígenes. Eran por entonces los intelectuales muy dados á las biografías; al Vasari habían precedido Lorenzo Guiberti, con un libro lleno de datos biográficos de los primitivos florentinos, y el Condivi, autor de una vida de Miguel Angel que Vasari copió al pie de la letra. El libro del Vasari, á pesar de sus errores es inestimable, porque, si bien muchas veces dió como ciertas é indiscutibles puras tradiciones, que después la crítica ha rectificado con los documentos de los archivos, en cambio en muchas otras, equivocando los detalles, acertó en los puntos de vista generales; además, su generoso entusiasmo y su buen gusto ecléctico le hicieron fijar la atención lo mismo en las



Fig. 22. — Altar del siglo XIII con la leyenda de San Francisco. *Museo de Pisa.*

obras de los primitivos que en las de los grandes maestros, sus contemporáneos y amigos, como Miguel Angel y Rafael.

Una prueba de estas rectificaciones modernas de las teorías del Vasari, ya la hemos visto al discutir su teoría de los orígenes del Renacimiento en la escultura, en el capítulo anterior, con el supuesto milagro de la formación espontánea de Nicolás de Pisa, que, según el Vasari, vió y copió, sin maestros ni precedentes, sus relieves del púlpito del baptisterio, de los mármoles antiguos reunidos en el cementerio de Pisa. Hoy, según hemos dicho, al mágico Nicolás de Pisa se ha substituído un Nicolás de Puglia, más vivo, más positivo, más humano, que tiene sus precedentes y antecesores artísticos en las escuelas de escultura de la Italia Meridional.

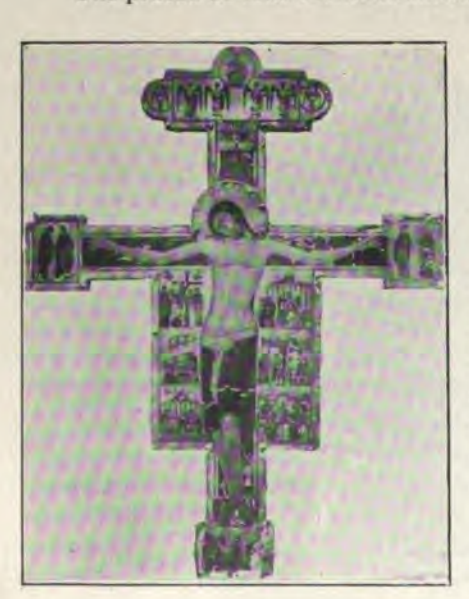


Fig. 23. — Crucifijo de la escuela de Giunta el Pisano. *Museo de Pisa.*

Una rectificación parecida ha sufrido otra leyenda capital del Vasari, con la que quiso explicar el origen del renacimiento de la pintura en Italia. Así como Nicolás de Pisa inventó, se-

gún él, por el solo don de su genio, el arte nuevo de la escultura, dos maestros pintores, los florentinos Cimabue y Giotto, crean también genialmente, en Toscana, el arte nuevo de la pintura. Para el Vasari, la historia de sus orígenes era ésta: la Italia, caída en la mayor decadencia artística, no tenía propiamente una escuela de pintura; los retablos de sus altares, los frescos y mosaicos de sus iglesias, tenían que ser ejecutados por los artistas bizantinos, que como una verdadera nube invadían la Italia, repitiendo por todas partes sus escenas estereotipadas. De ellos aprendieron Cimabue y Giotto, pero, este último, para producir con fuerza nueva un arte original. Hoy, sin dejar de reconocer las grandes novedades y el progreso evidente que Cimabue y Giotto trajeron al arte de la pintura, y lo que tomaron de los tipos bizantinos que en los mosaicos y frescos podían ver por toda Italia, se va comprendiendo también lo mucho que pudieron aprender de las viejas tradiciones de la pintura italiana, que no hab'a dejado de producir obras interesantes durante toda la Edad media, sobre todo en Roma, donde no se perdió la técnica del mosaico ni las buenas tradiciones de la pintura al fresco. Otra escuela importante había también en la Italia Meridional; ya hemos hablado del gran centro artístico de Montecasino y de la escuela de pintura benedictina, que llega á producir conjuntos de decoración como los de San Angelo in Formis, cerca de Capua.



Fig. 24. — Tabla primitiva toscana. *Museo de Pisa.*

Hasta en las iglesias de la propia Toscana había una serie de muebles litúrgicos, con imágenes pintadas sobre la madera, que eran producto de una tradición local. Así, por ejemplo, en algunos de ellos aparece ya San Francisco, cuya iconografía no puede suponerse importada de Bizancio (fig. 22). Pero de estas pinturas, las más conocidas hasta hace poco eran unos raros crucifijos, pintados en tabla, que se colgaban de una barra alta en medio del altar mayor ó presbiterio. Así es el muy venerado que conservan las clarisas de San Damián de Asís, que se dice es el mismo que habló á San Francisco, excitándole á reparar la Iglesia en ruinas. Otros se han reunido en el Museo de Pisa (fig. 23). La tradición los atribuía todos á un tal Giunta, un primer pintor toscano, pero algunos llevan otras firmas; el nombre de Giunta en la leyenda reunió toda una escuela y una tradición. Estos crucifijos á veces tienen á cada lado un ensanchamiento



Fig. 25. — Pietro Cavallini. Ábside de San Jorge in Velabro. ROMA.

de la tabla, con figuras de la Virgen y de San Juan y escenas de la Pasión, en las cuales los artistas comenzaban á familiarizarse con un nuevo repertorio iconográfico.

Pintaban, además, los artistas toscanos anteriores á Cimabue y á Giotto, verdaderos altares pequeños, con la imagen de la Virgen sentada en un trono y algunos ángeles y santos. En las más antiguas de estas imágenes, que son de principios del siglo XIII, no se advierte otra diferencia de las iconas bizantinas de la Virgen, con el busto inclinado sobre la cabeza del Niño, que el estilo bárbaro en que fueron ejecutadas. La Virgen está representada hasta medio cuerpo ó sentada en una cátedra de marfil, como en el arte de Bizancio, con los pliegues del ropaje indicados por líneas de oro, sin relieve ni claro-obscuro, ni tampoco vida y expresión. Sobre todo, tienen marcado carácter bizantino los pequeños cuadros que, á los lados de la imagen, representan la leyenda evangélica, pero la iconografía se va modificando y al fin no se conservan más que ciertas formas orientales de templetes en los fondos y paisajes.

El Vasari, que era hijo de la ciudad toscana de Arezzo, por patriotismo local sin duda, además de hablarnos de Giunta, recordó el nombre de otro de estos primitivos toscanos, un tal Margaritone de Arezzo, de quien dice, en la corta biografía que le dedica, que «fué tenido por excelente entre los otros pintores de aquel tiempo que trabajaban á la manera bizantina». Un frontal de altar firmado por Margaritone, que se halla hoy en la Galería Nacional de Londres, nos indica, sin embargo, la escasa valía de este pintor, que no debió sobresalir del nivel general de los artistas de su época y cuyo único mérito, como en tantos otros, parece haber sido el de firmar sus pobres creaciones.



Fig. 26. — Pietro Cavallini. La Anunciación. *Mosaico de Santa María in Transtévere.* ROMA.

Pero los nombres de Margaritone y Giunta, conservados por casualidad, no son más que una revelación de lo mucho que se esconde debajo de ellos en el campo de la pintura italiana. No son sus pinturas en tabla, sino los frescos y las composiciones de mosaicos los que revelan el progreso de las viejas tradiciones medioevales en los principios del siglo XIII. En Toscana, cerca de la ribera del mar, donde antes estaba el puerto de Pisa, mandaron construir los pisanos la basílica de San Pietro in Grado, ó del puerto, que conserva todavía un gran conjunto de decoración mural, anterior á las sorprendentes novedades de Cimabue y Giotto.

Conocemos también perfectamente las obras de un pintor contemporáneo de estos toscanos, el gran artista romano Pedro Cavallini, del que subsisten los frescos notabilísimos del monasterio de Santa Cecilia, en el Transtévere de Roma; los mosaicos de Santa María, también en el Transtévere, y otras obras en Roma y Asís. Pietro Cavallini está mil veces por encima de los pintores de tablas toscanos que hemos mencionado, y aun de los mismos maestros bizantinos, de quienes, según el Vasari, tuvieron que aprender Cimabue y Giotto, los fundadores de la escuela de pintura florentina.

Es de advertir que el Vasari, que no podía dejar de mencionar un nombre tan grande como el de Pietro Cavallini, en su afán de atribuir á Toscana toda la gloria de la creación del arte nuevo, coloca en segundo término al gran pintor



Fig. 27. — Pietro Cavallini. La Adoración de los Magos.
Mosaico de la Iglesia de Santa María in Transtévere. ROMA.

de Roma, haciéndole aparecer tan sólo como uno de los discípulos de Giotto. Pero consta que Cavallini pertenece á la generación anterior al Giotto y que de Roma pasó á decorar una parte de la nueva basílica de San Francisco, en Asís, donde debió encontrarse seguramente con Cimabue; allí pudo comunicar al joven maestro florentino los consejos y la técnica del viejo arte romano medioeval de la pintura al fresco, que Cavallini conocía con todos sus secretos.

Resulta, por lo tanto, Pietro Cavallini un maestro y no un discípulo de los florentinos; todo lo más, es su colaborador, trabajando en la misma obra de la restauración clásica, aunque con espíritu del todo romano. Sus mosaicos de Santa María del Transtévere son seis composiciones de tal grandiosidad que recuerdan los grandes días del arte cristiano, cuando estaba aún saturado de la técnica clásica (figs. 26 y 27); por ejemplo, los mosaicos de la basílica de Santa María la Mayor, en Roma, ó las miniaturas del *Génesis* de Viena, reproducidas en el tomo segundo de esta obra. Los frescos de Santa María se conocían ya desde muy antiguo, pero además las crónicas romanas y el *Liber pontificalis* hablaban de trabajos de Pietro Cavallini en la basílica del Vaticano y en Santa Cecilia del Transtévere. Estos últimos frescos fueron descubiertos recientemente. La parte

inferior de la iglesia ha sido blanqueada, pero en lo alto de la misma existen importantes restos de un Juicio final, pintado allí por Cavallini y que nadie podía examinar por razón de la clausura. Hállanse estos frescos en lo alto del coro, y recientemente se consiguieron permisos para estudiarlos y fotografiarlos (figs. 28 y 29). Son de una belleza clásica, y no recuerdan para nada la escuela oriental ó bizantina á que alude el Vasari. Sus tipos son romanos, mejor dicho, transtiberinos, ó sea del barrio de Roma llamado *el Transtévere* (el otro lado del Tíber), que tiene una psicología especial. El ángel que reproducimos en la fig. 28, parece anticiparse al tipo de belleza femenina romana, eternizado por Rafael. Aquella cabeza es la de una muchacha con el peinado típico del Transtévere.



Fig. 28. — Pietro Cavallini. Fresco de Santa Cecilia in Transtévere. ROMA.

Sin embargo, un maestro tan grande como Cavallini, pasa casi sin dejar rastro; su espíritu fluye hacia Toscana y Florencia, donde, por obra de Cimabue y Giotto, comienza un renacimiento que ya no debe interrumpirse. He aquí las propias palabras del Vasari para explicar la formación de Cimabue, el primer gran maestro de la escuela de Florencia: «Éste era de la noble familia de los Cimabue; su padre lo envió para aprender á un fraile pariente suyo, que enseñaba á los novicios en Santa María Novella; pero habiendo sido llamados algunos pintores de Bizancio para pintar la capilla llamada de los Gondi, Cimabue, interesado por sus trabajos, dejaba á menudo su estudio para pasarse el día entero viendo trabajar á los dichos pintores; por lo que su padre, y también aquellos extranjeros, conociendo que él era apto para la pintura, favorecieron su vocación, y, ayudado por su naturaleza, bien dispuesta para el arte, sobrepasó muchísimo el estilo de pintar de los bizantinos, los cuales, fijos en su arte, no se preocupaban ni de mejorar ni de avanzar.» Basta decir solamente, para com-



Fig. 29. — Pietro Cavallini. Fresco de Santa Cecilia in Transtévere. ROMA.



Fig. 30. — Cimabue. La Virgen entre los ángeles y San Francisco. *Basílica superior*. Asís.

prender el escaso valor positivo de esta leyenda del Vasari, que la iglesia de Santa María Novella, de Florencia, fué comenzada en 1279, cuando ya Cimabue era muy famoso; pero, de todos modos, la explicación del Vasari tiene excusa, porque en las obras de Cimabue advirtióse siempre algo de la disposición típica de la Virgen y los santos de los pintores de la escuela bizantina, que podía haber visto trabajar, si no en Santa María Novella, en el Baptisterio de Florencia.

Poco se ha conservado de la obra de Cimabue, que debió ser abundantísima. El Vasari le atribuye una Virgen de Santa María Novella, pero consta, por documentos exhumados en fecha reciente, que fué obra del pintor de Siena, Duccio de Boninsegna, por lo que la reproduciremos más adelante. En cambio, parece muy probable que fueran pintadas por Cimabue dos tablas, con la Virgen y varios ángeles, que hoy se hallan la una en el Louvre y la otra todavía en Florencia, en el Museo de la Academia de Bellas Artes. (Lám. I.)

En ambas, la Virgen está sentada en un trono de marfil, flanqueado por columnas torneadas que parecen sostener unos ángeles á cada lado. Estos ángeles no son las muchachas romanas de Pietro Cavallini; tienen la fisonomía andrógina de los arcángeles bizantinos, con cabelleras rizadas y largas dalmáticas; pero la Virgen es ya una persona viva, revestida de carne y de belleza humana. El tipo creado por Cimabue es de tal dulzura, que aun cuando del maestro no nos hayan quedado más que estas figuras femeninas, bastan para considerarle como el verdadero padre de la pintura moderna. Es, además, esencialmente florentino; la elegancia aristocrática de este tipo de las Vírgenes de Cimabue, será siempre la nota dominante de la escuela de Florencia.

Otra pintura íntimamente relacionada con las dos tablas de París y de Florencia es el fresco de la Virgen con los ángeles, del ábside de la iglesia alta de Asís, que, por lo mismo también, ha sido atribuído á Cimabue. A un lado del grupo de la divina Madre con los ángeles, está ya representado San Francisco, con aquel tipo flaco, afilado, que conservará perpetuamente (fig. 30). Sin embargo, el repertorio de Cimabue no parece haber sido muy extenso; de espíritu noble y bien cultivado, enamorado de la belleza, no se aventura como Giotto, su discípulo, en la exploración de terrenos ignorados ni piensa en componer extensos programas de *historias* nuevas para las generaciones subsiguientes.



Cimabue. La Virgen con los ángeles. *Museo de la Academia de Bellas Artes.* FLORENCIA.



Porque después de Cimabue, otro pintor, llamado Giotto, discípulo suyo, tenía que aventajarle en muchos conceptos, como Juan de Pisa, el hijo de Nicolás Pisano, sobrepujó á su padre, el fundador de la escuela de escultura. El Dante, que hubo de presenciar esta gran revolución acometida por Giotto, lo recuerda en la *Divina Comedia* con este terceto:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido;
Si che la fama di colui oscura.



Fig. 31. — Un ciudadano de Asís extendiendo su capa á los pies de San Francisco. Asís.

Este elogio de Giotto por el Dante es muy significativo. Giotto indica el nuevo gusto por lo patético, la preferencia por la expresión sentimental; las leyes del deseo y del dolor están manifestadas plásticamente en sus composiciones, y por ello tenían que agradar naturalmente al autor de la *Divina Comedia*. Se ha forjado también una leyenda acerca de estas relaciones personales del Dante y Giotto, y, aunque no corresponde á la realidad, tiene su explicación: ambos personajes son dos genios paralelos; su fuerza de sentimiento no ha sido acaso superada por ningún otro artista en ningún tiempo. Se ha dicho, pero no resulta verosímil, que Giotto pudo tratar íntimamente al Dante cuando el poeta estaba desterrado en Padua, donde Giotto decoró una capilla. Hoy parece dudoso que Dante y Giotto se encontraran en Padua al mismo tiempo, pero su amistad y afecto mutuos son innegables; Dante hace en los versos citados el elogio del pintor y éste pintó un retrato del poeta en los frescos del palacio del Podestá ó gobernador de Florencia. (Lám. II.) Los dos coincidieron también en el hecho de dejarse arrastrar por las fuerzas pasionales de la naturaleza: Dante, implacable con los débiles, tiene caudales de piedad para los condenados por pasión y llora conmovido, en el Infierno, por el amor paterno de su enemigo Farinata. Giotto es el pintor de



Fig. 32. — Detalle de la fig. anterior.

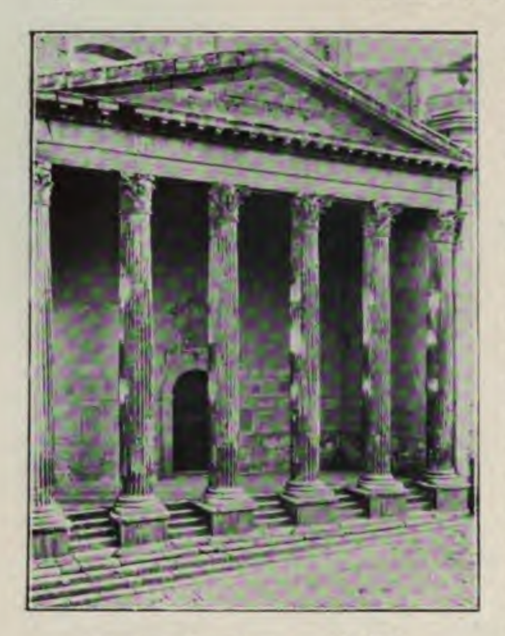


Fig. 33. —Templo romano de Asís.

la Magdalena, del *Noli-me-tángere,* de las tristezas de Joaquín y Ana; es, sobre todo, el pintor de San Francisco, hermano de los pájaros, de la *suora Luna* y *frate Sole...*

El naturalismo expresivo del Giotto fué causa seguramente de la bella historieta del Vasari, con la que nos explicó su entrada cuando niño en el taller de Cimabue. Como siempre, Vasari teoriza excesivamente: «El arte de la pintura, —dice, —*empezó á revivir* en un pueblecillo cercano á Florencia, llamado Vespignano. Allí nació un niño de genio maravilloso, que sabía dibujar una oveja del natural. Un día pasaba por el camino el pintor Cimabue, que iba á Bolonia, y al ver al niño dibujar sus ovejas sobre una piedra, lleno de estupor le preguntó cómo se llamaba: «Me llamo Giotto, y mi padre, que vive en esta casa, se llama Bordone.» Cimabue pidió al padre que le confiara su hijo, que había de ser con el tiempo su discípulo predilecto.»

He aquí ya tres detalles que nos servirán para conocer la fisonomía artística del Giotto: primero, su dependencia de Cimabue como maestro; segundo, su amor al estudio de la naturaleza; tercero, la crítica del Dante y su amistad, que indican el gusto por las manifestaciones vivas de la pasión humana. Otra particularidad de este famoso maestro, acaso el genio más grande que haya tenido la pintura en todas las épocas, es la abundancia y facilidad de su producción: él trabaja en Asís, en el antiguo templo de San Pedro de Roma, en Padua y Florencia, y acaso también en Nápoles, si hay que creer al Vasari, y en todas partes traza siempre grandes series de composiciones originales, llenas de su propio espíritu, creador y apasionado siempre.



Fig. 34. —Giotto. San Francisco y Pedro Bernardone. *Basílica alta.* Asís.

Giotto además conserva cierta

energía propia de un temperamento rústico y plebeyo. Viene del pueblo y ama al pueblo; su palabra aguda parece haber sido famosa por el ingenio que revelaba, tratando á los grandes con la familiaridad no afectada de un campesino. Una vez el rey de Nápoles, que estaba viéndole pintar en día de gran calor, le dice:—Si yo fuese el Giotto, ahora descansaría un rato.—Yo también, si fuese el rey,—contestó Giotto, dando á entender el diferente interés que el arte tenía para entrambos.



Fig. 35.— Giotto. San Francisco sosteniendo la Iglesia que se derrumba Asís.

Poco sabemos de las primeras obras juveniles del Giotto; lo más antiguo de él debemos creer que son los frescos de Asís, donde el maestro se revela ya en posesión de toda su fuerza. La basílica de Asís, que habían comenzado á decorar Pedro Cavallini y Cimabue, enriquecida más con los frescos del Giotto, es aún actualmente el santuario de los orígenes de la pintura italiana, el verdadero museo del arte trecentista. La iglesia es de una sola nave con ventanas altas; deja, pues, en sus vastos muros campo libre á los pintores para extender su decoración (fig. 21). Pedro Cavallini había pintado en el muro de la izquierda escenas tradicionales del Antiguo y Nuevo Testamento. Cimabue pintó en el crucero la Virgen sentada entre los ángeles. Giotto, rompiendo con la tradición, se aventuró en un repertorio completamente original, pintando en los veintiocho recuadros de la pared de la derecha, las escenas más culminantes de la vida del santo de Asís toda la leyenda del fundador de la orden franciscana, que estaba todavía elaborándose y no había sido representada aún plásticamente. Es fácil que estos frescos del Giotto, en Asís, fuesen pintados en los primeros años del siglo XVI; el santo había muerto hacía poco más de medio siglo; la devoción popular por el apóstol de la pobreza crecía cada día y le reclamaba ya en los altares. Giotto, una por una, trazó las escenas gráficas que forman la



Fig. 36.—Giotto. El Papa en consistorio aprobando la regla franciscana. *Basílica alta*. Asís.



FOT. ANDERSON.

Fig. 37. — Giotto La danza de Salomé. *Iglesia de Santa Croce.* FLORENCIA.

serie de la vida del *pobre* de Asís, en la pared de la basílica levantada sobre su sepulcro. La primera e cena representa al hijo del rico mercader, que ya empezaba á apartarse de la vida frívola de la juventud, reverenciado por un habitante de Asís, que extiende su capa ante él, en medio de la plaza, para que le sirva de alfombra (fig. 31). Reproducimos el grupo, tan lleno de vida, de los dos burgueses de Asís que comentan la escena (fig. 32); en cambio, resulta muy interesante observar cómo aquel mismo artista, capaz de reproducir así la realidad viva, es impotente para copiar el templo romano de la plaza de Asís (fig. 33), y lo dibuja con cinco columnas en vez de seis, decorándolo con mosaicos medioevales, como si se tratara de un mueble litúrgico.

Después, Francisco, en el cuadro que sigue, entrega su manto á un pobre. Siguen las escenas de su vocación, la disputa con su padre Pedro Bernardone (fig. 34), el sueño en que Cristo le incita á reparar la Iglesia tambaleante (fig. 35), sus milagros, predicaciones, sus retiros de penitencia, las relaciones con sus compañeros, y, por fin, su muerte y los milagros obrados por su intercesión. En todas las escenas, las figuras secundarias expresan claramente la agitación espiritual que les produce la presencia inmediata de la santidad de Francisco. Cuando sus frailes se despiden de él, en derredor de su cuerpo muerto se desenlaza una tragedia que parece repetir el drama del Calvario.

Son los frescos de Asís una creación completa de un repertorio nuevo que las generaciones piadosas repetirán durante todo el siglo XIV. La leyenda franciscana será reproducida por los discípulos del Giotto con pocas variaciones, tal como la inventó el maestro. Esto sólo ya indica la potencia de creación plástica del gran pintor florentino; recordemos que, para producirse el repertorio de las representaciones cristianas, se pasaron los cuatro primeros siglos en tanteos, elaborándose penosamente por múltiples generaciones la leyenda evangélica,



Giotto. Retrato de Dante Alighieri. *Capilla del palacio del Podestá.* FLORENCIA.



Fig. 38. — Giotto. *Noli-me-tángere. Capilla de la Arena.* PADUA.

desde los frescos de las catacumbas á las primeras Biblias miniadas y á los mosaicos de las basílicas. La representación de la leyenda franciscana era realmente mucho más asequible; no existía la gran dificultad de la figura divina del Cristo, pero, como cantidad de imágenes, era también abundantísima. Los primeros libros de la vida del santo: la llamada *leyenda antigua*, la *de los tres compañeros*, la historia escrita por San Buenaventura y las llamadas *Fioretti* ó florecillas, que vienen á ser los cuatro evangelios franciscanos, popularizaban las circunstancias singulares de la vida del *pobre*, que las gentes tenían empeño en ver desarrolladas plásticamente como un paralelo de la vida del Cristo.

Giotto satisfizo plenamente esta necesidad. Frente por frente de la historia bíblica de los patriarcas y de las escenas del Nuevo Testamento, que Cavallini pintó en la pared de Asís, él, Giotto, el pintor de las nuevas generaciones, perpetuó la leyenda del santo, modelo de amor á la naturaleza, predicando á los pájaros ó conversando en éxtasis con el mismo Dios. Dante dedicó á San Francisco su canto magnífico del Paraíso; Giotto cantó también con la misma viveza en sus composiciones de Asís.

Otro conjunto de frescos maravillosamente conservados tenemos del Giotto, en los que el gran maestro se apodera de las viejas representaciones evangélicas para ofrecerlas á sus contemporáneos remozadas y rejuvenecidas. Giotto debió pintar varias veces esta leyenda evangélica en toda su extensión, y fragmentos de ella son las escenas de la vida del Precursor que posee la iglesia de Santa Croce, en Florencia (fig. 37). Pero el conjunto completo sólo puede verse en



Fig. 39. — Giotto. La prueba de las varas. *Capilla de la Arena*. PADUA.

los frescos de la pequeña capilla que mandó levantar Enrique Scrowegno, señor de Padua, en el centro del anfiteatro romano de esta ciudad, en memoria de los mártires romanos allí sacrificados. El anfiteatro ó *arena* de Padua, hoy todavía en pie, rodea la capilla, en un ambiente de soledad y de silencio que favorece mucho la contemplación de las pinturas del gran maestro florentino. La pequeña capilla está toda ella decorada por su propia mano, ó las de sus discípulos, que trabajaron allí bajo su inmediata dirección. Hay treinta y ocho recuadros, cuyos asuntos están tomados, unos, de los evangelios canónicos, como la escena del *Noli-me-tángere*, que reproducimos (fig. 38), y otros, inspirados en el falso evangelio llamado de San Jaime, donde se cuentan las leyendas de Joaquín y Ana, anteriores al nacimiento de Jesús. Este libro apócrifo era muy popular en la Edad media, sobre todo en Oriente, y los pintores bizantinos se encariñaron excesivamente con la romántica historia de Joaquín, celoso de su esposa y huyendo al desierto. Giotto, con su fuerza genial, dió nueva vida á los tipos viejos; en estos recuadros, en que Joaquín se halla en medio de los pastores, vemos reaparecer en Giotto al niño campesino, de la leyenda del Vasari, que dibujaba sus ovejas. El paisaje está indicado sencillamente con unas rocas y pocos árboles,



Fig. 40. — Giotto. Los desposorios de la Virgen. *Capilla de la Arena*. PADUA.

para dar idea de un ambiente rústico; estamos aún algo lejos de los días en que los artistas, libres de tantas cosas como preocupaban al Giotto, así en la técnica como en la composición, gozarán de libertad para entretenerse en la perspectiva y dar la impresión de un ambiente.

El falso evangelio de San Jaime prodiga también detalles apócrifos sobre el nacimiento, la infancia y los desposorios de la Virgen, que los bizantinos complaciéronse en ilustrar y que el Giotto, alma sencilla é ingenua, repite con entusiasmo. Para él, sin duda, el Evangelio, más que las parábolas y la Pasión, son estos episodios de la vida íntima, como la anécdota de las tres matronas que se presentan para asistir á Ana en el acto del parto, ó la Visitación y el pesebre.

Es curioso también comparar alguna de estas composiciones del Giotto, inspiradas en el relato de San Jaime, por ejemplo, la prueba de las varas, narrada para señalar el milagro de la de José, el esposo escogido, que ve florecer la suya entre las de los demás pretendientes; es curioso, repetimos, compararla con las representaciones del mismo asunto netamente bizantinas.

Tenemos, por fortuna, la misma historia conservada en algunos mosaicos bizantinos (figs. 41 y 42), de la misma época que los frescos del Giotto de que hemos hablado ya en el volumen anterior de esta obra.



Fig. 41. — Los pretendientes de la Virgen.
Mosaicos bizantinos de la iglesia de Karie-Djami. CONSTANTINOPLA.

La disposición de las figuras es muy parecida; en ambos conjuntos aparece el mismo grupo de pretendientes; en ambas composiciones, el gran sacerdote se halla en un pequeño templete dentro del cual hay una mesa, sobre la que están las varas (figs. 39, 41 y 42). Giotto, que conocía el arte de los mosaicistas bizantinos, se encuentra con un repertorio hecho y lo aprovecha; el caso es distinto del de la vida de San Francisco, que hubo de crear en Asís enteramente. Pero así y todo, en estas representaciones evangélicas de Padua, la novedad espiritual es inmensa; las figuras bizantinas eran impasibles personajes que decoraban sin expresión un lienzo de pared; en cambio, Giotto hace transparentar en cada uno de los suyos los vivos y profundos sentimientos de su alma humana, individual. Los pretendientes de la Virgen rompen sus varas secas con expresión de despecho, mientras que el varón justo, José, refleja en su cara la más inefable alegría. Así el arte italiano pintará esta escena infinidad de veces, y hasta en los famosos Desposorios de la Virgen, por Rafael, veremos el grupo de los pretendientes que rompen las varas secas.

El principal interés de estos frescos de Padua y Asís estriba siempre en la perspicacia del Giotto en analizar las íntimas profundidades del alma humana. El que por primera vez, sin estar preparado, viese estos dos conjuntos monumentales, acaso quedaría algo desconcertado por la ingenua simplificación de los fondos, la pobreza de aquellos paisajes, dibujados con árboles en miniatura, y las infantiles arquitecturas de edificios fantásticos, sostenidos por columnitas de inverosímil delgadez, con las que Giotto quiere representar el templo de Jerusalén

ó los palacios de su época. Pero no hay que olvidar que Giotto es el primero que en Italia pintó de esta nueva manera expresiva; no puede realizar el milagro de sobreponerse á tantas dificultades y entrar también en esta nueva esfera de la figuración de los detalles materiales, de la perspectiva ambiente y del impresionismo de la luz. Sus frescos son bellos de color; los ropajes, ampliamente dibujados, revelan ya que debajo de ellos hay un cuerpo vivo, no un maniquí vestido como los bizantinos. Pero esta parte del conocimiento anatómico del cuerpo humano y de la realidad corpórea de los personajes, ya había sido conocida por Pedro Cavallini y el Cimabue. La verdadera originalidad del Giotto consiste en la expresión y la tenue delicadeza del gesto con que sabe exteriorizar la psicología de los actores de sus dramas plásticos. Giotto, por primera vez, atribuye al alma humana una participación capital en las escenas. El amigo del Dante tenía que distinguirse precisamente por esto; Giotto, como el poeta florentino, observa atentamente á la inmensa multitud de seres que actúan sobre la tierra, ya como personajes principales, ya como simples comparsas, para darle á cada uno su gesto, su alma propia, su mirada característica, que expresa el tormento ó la alegría de aquel instante. La vida, para nosotros los occidentales, no es un estado permanente, sino una sucesión de momentos de placidez, de ansiedad, de tristeza ó dolor.



Fig. 42. — El gran sacerdote ante el altar. *Karie-Djami*. CONSTANTINOPLA.

Giotto decoró también una parte de la basílica antigua de San Pedro, en el Vaticano, que fué destruída al construir la iglesia actual; de aquel conjunto de composiciones no queda más que un mosaico, muy restaurado, representando la nave de los Apóstoles y San Pedro andando sobre las aguas, encima de la puerta de entrada. En la misma Roma pintó, en la iglesia del Laterano, un fresco, que también se conserva, representando la proclamación del Jubileo por Bonifacio VIII (fig. 48). Según el Vasari, pintó también profusamente en Nápoles por encargo del rey Roberto, aunque no queda nada de sus frescos napolitanos. De todos modos, se comprende que en los últimos años de su vida el Giotto había llegado á tener una fama tan extraordinaria é indiscutida, como el primer maestro de su tiempo, que para encontrar un caso igual de reputación tendremos que esperar á Miguel Angel. Es fácil que volviera á Asís, pintando en la iglesia in-



Fig. 43. — Orcagna. El triunfo de la Muerte *Cementerio de Pisa.*

terior, que forma como una gran cripta de toda la anchura de la basílica, y consta también que decoró con frescos la capilla del palacio del Podestá, donde quedan unas escenas referentes á la Magdalena y varios retratos de ilustres florentinos, entre ellos el del Dante, que ya hemos citado. Giotto es principalmente un decorador y su especialidad la pintura al fresco. De sus pinturas en tabla no tenemos más que los restos del altar del Vaticano, en los que se ve una bellísima figura central del Cristo con barba partida y expresión dulcísima que copiarán todas las imágenes del Redentor durante todo el siglo XIV, y además se conservan dos altares con la figura de la Virgen sentada entre los ángeles. Uno de ellos, procedente del convento de franciscanos de Pisa, hace más de un siglo que pasó al Louvre; el otro se conserva en su patria, en el Museo de la Academia de Florencia. Las dos Madonas revelan los grandes progresos que Giotto introdujo en el tipo, tan preciso, de la Virgen sentada. El trono no es ya el mueble bizantino de marfil de las Vírgenes del Cimabue, sino una cátedra muy italiana, ricamente decorada de mosaicos. Los ángeles están agrupados más libremente y miran con intensidad afectuosa á la figura de la mujer madre, de seno desarrollado y ancho regazo, envuelto majestuosamente entre los pliegues del ropaje. La cabeza tiene también nueva hermosura, es realmente una mujer, de cuello grueso y el rostro muy parecido al de las campesinas de Toscana, tan elegantes por naturaleza.



Fig. 44. — Orcagna. El Juicio final. *Cementerio de Pisa.*

Consta, además, que en Padua trabajaba Giotto con varios discípulos, y en Asís se conocen también particularidades de distintas manos. El predilecto parece haber sido Tadeo Gaddi, el cual hubo de pintar, él solo, la capilla Baroncelli, en la iglesia de Santa Croce de Florencia. Tadeo representó allí otra vez las escenas del evangelio apócrifo de San Jaime, la historia de Joaquín, el nacimiento de la Virgen, la presentación en el templo, tal como Giotto las había representado en la Arena de Padua. El progreso consiste sólo en una mayor complicación de las arquitecturas, pero el estilo es siempre el mismo. Tadeo Gaddi se nos manifiesta, en verdad, como el heredero y sucesor del Giotto, pero su arte no acusa gran originalidad. De él aprendieron seguramente Giottino, el nieto de Giotto, de menor edad cuando murió el maestro, y sus propios hijos Agnolo y Giovanni Gaddi.

A esta generación sigue otra, formada por Andrés de Florencia, Orcagna y los demás pintores del siglo XIV que trabajaron en el cementerio de Pisa. Ya hemos visto en el capítulo anterior que el claustro destinado á cementerio, en Pisa, tenía unas anchas galerías en las que se acumularon sarcófagos y mármoles antiguos. Las paredes exteriores no tienen ventana alguna que rompa el paramento del muro, y, por lo tanto, se prestaban admirablemente á ser decoradas con grandes frescos. La decoración del cementerio duró más de un siglo; comenzada por los discípulos del Giotto, que pintaron la pared de levante, fué terminada en el siglo XV por los florentinos y sieneses de la escuela de Benozzo Go-



Fig. 45. — Un ángel Detalle del Juicio final
Cementerio de Pisa.

zoli y Simone Martino. De estas últimas pinturas hablaremos más adelante; en cambio, los frescos del ala oriental deben ser citados entre las obras de los discípulos de la segunda generación después del Giotto. No conocemos sus nombres; uno de ellos, según parece el propio Orcagna, escultor y arquitecto florentino, pinta un tema muy medioeval, el triunfo de la muerte y la vida de los anacoretas (fig. 43). En un lado de este cuadro, un grupo de damas y caballeros cantan, al son del clavicordio, y los halcones y perrillos indican bien claramente sus aficiones venatorias. Todo el cuadro denota abandono á la vida fácil de los sentidos; pero, al otro lado, una cabalgata también de damas y caballeros que cruzan la floresta, encuentra al paso tres ataúdes con sus cadáveres en descomposición, que les recuerdan el triunfo de la muerte. El fresco con el Juicio final (figs. 44, 45 y 46) y una vista del infierno dantesco, viene precisamente á continuación.

De esta época, ya al finalizar el siglo XIV, es también la obra grandiosa de Andrés de Florencia, conjunto monumental de frescos que decoran las paredes y el techo de la capilla llamada de los Españoles, en el claustro de Santa María Novella. Esta capilla, cuadrada, vastísima, tiene en una de sus paredes una representación del Calvario que es ciertamente un cuadro de belleza y animación verdaderamente original. Enfrente hay otra composición de asunto muy nuevo: el triunfo de la Iglesia, defendida por una jauría de perros blancos y negros, que quieren representar los frailes dominicos, mientras las ovejas reposan á los pies de sus pastores, que son las jerarquías eclesiásticas. Otra com-



Fig. 46. — El ángel del Juicio. *Cementerio de Pisa.*



FOT. ANDERSON.

Fig. 47. — Andrea de Firenze. Las artes liberales. *Santa María Novella.* FLORENCIA.

posición contiene las nueve figuras de las artes liberales y nueve patriarcas y filósofos, que corresponden á cada una de ellas: así, por ejemplo, Cicerón está á los pies de la retórica; Tubalcaín, á los de la música; San Agustín, de la teología dogmática; Justiniano, de la jurisprudencia; Pitágoras, de la aritmética, etc. (fig. 47).

El repertorio se agranda algo en estos artistas florentinos del final del siglo, pero siempre permanecen fieles á los principios de composición establecidos por Giotto. Las figuras, por lo regular, desarrollan las escenas en un plano; la perspectiva se desconoce aún, el ambiente y el paisaje son absolutamente infantiles. Todo el interés concéntrase en la expresión y en el color entonado de los frescos; porque ésta es la especialidad de la mayoría de los pintores trecentistas florentinos: Tadeo y Agnolo Gaddi pintan alguna que otra vez sobre tabla, pero muestránse, cuando lo hacen, fuera de su centro, todavía más de lo que lo estuvo el Giotto. La técnica de este maestro gravita sobre los pintores de Florencia durante todo el siglo; su recuerdo sublime, sus huellas durarán una centuria ó más, pero aquellos que han recibido sus enseñanzas, ó las de sus discípulos inmediatos, no pueden apartarse de *su manera;* sus pliegues, sus colores, sus formas, reaparecen incesantemente.

Resumen. — A últimos del siglo XIII se inicia el Renacimiento de la pintura en Italia por el pintor de Roma, Pietro Cavallini, pero más principalmente por los florentinos Cimabue y Giotto. De Pietro Cavallini se han conservado los mosaicos de Santa María del Transtévere y Santa Cecilia de Roma; después hubo de pasar á Asís, donde pintó en la iglesia recién construída sobre el sepulcro de San Francisco. Cimabue pinta también, en Asís, una Virgen con los ángeles; aparte de ésta, sólo se han conservado del Cimabue dos altares con la Virgen, en Florencia y París. Su discípulo Giotto, temperamento plebeyo dotado de fuerza creadora, acomete en Asís la representación de la vida de San Francisco, con una serie de 28 frescos, en las paredes laterales de la basílica alta. Después pasa á Padua, para decorar la capilla de la Arena con representaciones de la leyenda evangélica; los mismos temas, con escenas de la vida de San Pedro, debían componer el grupo de pinturas del Giotto en el Vaticano. Pintó también el gran

maestro florentino en Nápoles, y en su patria, en la capilla del palacio del *Podestá* ó gobernador y en la iglesia de los franciscanos, llamada de *Santa Croce*. Los discípulos del Giotto repiten en sus obras los temas por él creados, copiando sus mismas figuras, aunque sin aquella admirable fuerza de expresión que el maestro sabía comunicarles. Su inmediato sucesor y heredero, Tadeo Gaddi, fué artista muy estimable; á su lado trabajaron sus hijos Agnolo y Giovanni Gaddi y Giottino, el nieto de Giotto.

La tercera generación de pintores florentinos está formada por artistas que sienten aún plenamente la influencia del Giotto; ellos son los que decoran, con Orcagna, uno de los muros del cementerio de Pisa, y también lo es el llamado Andrea de Firenze, autor de las grandes composiciones de la capilla de los Españoles, en Santa María Novella.

Bibliografía. — VASARI: *Vite de più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti.* — E. MUNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance en Italie*, 1895. — BURKHARDT: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1901. — CROWE Y CAVALCASELLE: *Storia della pittura italiana*, 1892. — VENTURI: *Storia dell'Arte italiana*, tomo V, 1905. *La basilica di Assisi*, 1908. — M. CONWAY: *Early Tuscan Art*, 1903. — H. THODE: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien*, 1903. *Giotto*, 1900 — B. BERENSON: *The florentine Painters of the Renaissance*, 1900.

Revistas. — *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Leipzig. — *Zeitschrift für bildende Kunst*, Dresde. — *Gazette des Beaux Arts*, París. — *Burlington Magazine*, Londres. — *The Art Journal*, Londres. — *L'Arte*, Roma. — *Archivio dell'Arte*, Florencia. — *Bolletino d'Arte*, Roma. — *Jahrbücher* de los Museos de Berlín. — *Geschichtsforschung*, Viena. — *Revue de l'Art*, París. *Les Arts*, París.



FOT. ANDERSON.

Fig. 48. — Giotto. El papa Bonifacio VIII publicando el jubileo. *San Juan de Letrán*. ROMA.



FOT. ANDERSON.

Fig. 49. — Ducio de Buonisegna. Tabla central del altar de la catedral de Siena.
Museo del Duomo.

CAPÍTULO III

LA ESCUELA DE SIENA. — DUCIO, SIMONE MARTINI, LORENZETTI.

La mayor parte de las catedrales italianas han formado un pequeño museo particular, llamado de la Obra de la catedral, donde se han reunido preciosas reliquias artísticas, retiradas del culto por poco adecuadas á la liturgia moderna ó por constituir tesoros demasiado importantes para abandonarlos al servicio diario de los clérigos y feligreses. El pequeño museo del Duomo de Siena posee, entre varias otras cosas notabilísimas, un grupo de pinturas sobre tabla que en otro tiempo habían constituído el altar mayor de la catedral. Estas pinturas atraen las miradas del que las contempla con encanto irresistible; pocas obras de arte producen aquella fascinación extraña que causan al espectador los restos mutilados del antiguo altar de Siena (fig. 49). Son obra de un maestro de la propia ciudad, llamado Ducio, contemporáneo de los florentinos Cimabue y Giotto. Al pie de la Virgen que ocupa el lugar principal de la magnífica icona, puso él mismo su firma con estas palabras:

«Madre Santa de Dios, procura á Siena la paz y sé la vida para Ducio, el que así te ha pintado.»

La invocación á la paz que de la Reina del cielo implora para su patria, no era innecesaria, porque las ciudades italianas, durante los siglos XIII y XIV, se destruían unas á otras sin piedad, con odios irreductibles y formando sólo confederaciones y alianzas para poder con más fuerza aniquilar á sus vecinas rivales. Siena, la tranquila población cuya vida sosegada apenas altera en nuestros días la visita constante de los turistas, á principios del siglo XIV se disputaba con

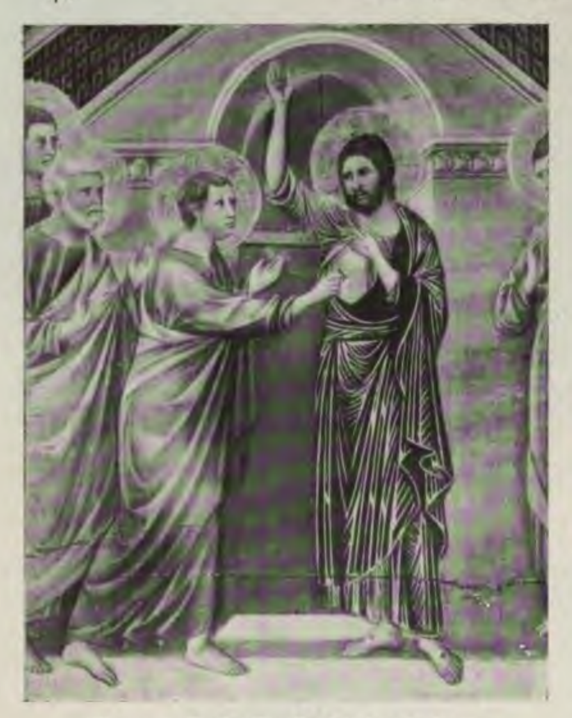


Fig. 50. — Ducio. Detalle del altar de Siena. *Museo del Duomo.*

Florencia la hegemonía de Toscana. Había vencido á los florentinos en la batalla de Monteaperto, recordada por el Dante como una terrible humillación, y como resultado de esta victoria, disfrutaba entonces de una feliz temporada de paz. Los burgueses de Siena se aprovecharon de este período de tranquilidad para activar las obras de la catedral, y contrataron á Ducio, que era ya pintor famoso, para que ejecutara un nuevo retablo en substitución del de la vieja Madona *de los grandes ojos,* milagrosa patrona de la ciudad, que, llevada en un carro, les había protegido eficazmente en el campo de batalla de Monteaperto. La Virgen *de los grandes ojos* (acaso una icona bizantina), no por esto menos venerada de los sieneses, pasaría á ocupar una capilla lateral. Por un documento del año 1308, Ducio se compromete á trabajar en una nueva icona por el precio de cincuenta sueldos diarios, estipulándose, además, todas las prevenciones necesarias para obligar al maestro en caso de incumplimiento ó falta de actividad; porque parece que el gran pintor de Siena no era hombre tan exacto en el cumplimiento del deber como diestro en el arte de la pintura.

Ducio trabajó en el nuevo altar por espacio de dos años; el 11 de Junio de 1310 la pintura fué trasladada del taller del artista, que estaba instalado en una casa fuera de puertas, á la catedral, en medio del júbilo de todo el pueblo. La fascinación que causa todavía hoy la Madona del Ducio, parece que los habitantes de Siena la experimentaron ya desde el día de la traslación. «Y este día, — dice una crónica local, — todo el mundo lo dedicó á la oración y á hacer limosnas.» Las tiendas fueron cerradas y se organizó una procesión en que los magistrados y los oficiales del municipio iban seguidos de todo el pueblo, sin distinción de clases; hasta las mujeres y los niños acompañaron el altar á la catedral, mientras doblaban las campanas, «como era justo para una tan noble pintura como era ésta del altar». La obra de Ducio permaneció en el presbiterio de la catedral hasta el siglo XVI, en que ya descontentos los canónigos de esta simple belleza de la icona del gran maestro, la substituyeron por un rico altar de mármoles. Después de haber estado otros dos siglos la gran tabla pintada

en el almacén de enseres viejos de la catedral, volvió á la iglesia para ser colgada de la pared de una de sus capillas, y finalmente pasó al Museo de *l'Opera,* donde se halla actualmente, pero no completa, pues debido á estas vicisitudes, varios fragmentos fueron vendidos y pasaron al Museo de Berlín (fig. 51).



Fig. 51. — Ducio. Fragmento del altar de Siena.

Museo de Berlín.

Vamos á ver lo que es esta pintura, obra capital de la escuela de Siena. En el centro está la Virgen sentada en un trono de mármol, rodeada de ángeles y santos (fig. 49); María era, no sólo la patrona, sino la reina de la ciudad; así como más tarde los florentinos proclamaron rey de su ciudad á Jesucristo, los ciudadanos de la vetusta Siena habían puesto el gobierno de su república bajo el amoroso cetro de la Virgen Madre. El consejo de los nueve señores no hacía más que administrarla en su nombre. La Virgen, en la icona de Ducio, está rodeada de los otros patronos de la ciudad: San Juan Evangelista y San Juan Bautista, los apóstoles San Pedro y San Pablo, Santa Inés y Santa Catalina, con los cuatro santos mártires de Siena: Savino, Ansanio, Crescencio y Víctor. Todas estas figuras, que ocupan la parte anterior de la icona, son de belleza más suave, más fina y aristocrática que los personajes del maestro florentino paralelo á Ducio, el gran Giotto. El maestro de Siena está más cerca de la escuela bizantina, pero en vez de reproducir las figuras de los santos y ángeles con su fórmula seca, hierática y precisa, los anima con un suave sentimiento de nueva piedad. Los ángeles de Ducio, que en el cuadro de Siena forman un grupo de veinte figuras, tienen una gracia y una novedad maravillosas. Los que están detrás del trono de la Virgen apoyan la cabeza sobre la mano, colocada en el mármol del dosel, asomándose para contemplar también, desde la parte posterior, la divina imagen de María. Esta es acaso la figura menos original del cuadro; es el tipo de Madona bizantina algo vivificada, como ya lo había hecho también á su manera el florentino Cimabue. La personalidad de Ducio, que caracterizará después durante un siglo toda la escuela de Siena, se advierte principalmente en la aristocrática dulzura con que expresan su piadosa adoración los ángeles, santos y caballeros, los mártires patronos de la ciudad.

La gran tabla del altar de Ducio estaba pintada también en su parte posterior, porque el altar aislado se veía por ambas caras, y como la madera era



Fig. 52.—Ducio. Madona Rucellai. *Santa Maria Novella.* FLORENCIA.

suficientemente gruesa, al deshacerse el altar fué aserrada, y hoy se halla en el Museo de la catedral el reverso de la tabla como una pintura aparte. Esta segunda parte del altar de Ducio es muy interesante porque deja ver la procedencia bizantina de su arte y cómo él lo modificó, sin embargo, con su nota dominante de belleza distinguida. Esta parte posterior no tiene una composición general de grandes figuras, como la de delante, sino que está dividida por líneas rectas en recuadros con escenas de la Pasión. La iconografía de las representaciones es casi bizantina (fig. 50). Ducio no hace más que repetir los modelos de las tablas que llegaban de Oriente, donde había en varios compartimientos las fiestas del año ó calendarios con representaciones evangélicas. El maestro de Siena reproduce, por ejemplo, los mismos escenarios del Calvario ó del sepulcro; de las tablas bizantinas copia igualmente las figuras, con los pliegues dibujados por líneas de oro, sin claro y obscuro; las agrupaciones de los personajes son también las tradicionales de las representaciones evangélicas de los códices griegos ó calendarios de Bizancio. Pero infunde, en verdad, á todas las figuras el alma suya, de suave personalidad; los gestos son ya vivos, pero nobles y tranquilos.

Es interesante comparar también esta serie de representaciones evangélicas de la tabla de Ducio con las paralelas que Giotto pintó en la capilla de Padua. Ambas series tienen un mismo modelo, que son los tipos consagrados del arte cristiano oriental; ambas se presentan rejuvenecidas con la savia nueva de las poblaciones itálicas renacientes, pero Giotto y Ducio infunden cada uno la vida en sus imágenes con dos distintos sentimientos que acaban por formar dos grandes escuelas. Giotto, hijo del pueblo, dotado de alma franca, natural y apasionada, tanto en la leyenda franciscana de Asís como en el evangelio popular



FOT. ANDERSON.

Fig. 53.—Simone Martini. Virgen del Consejo municipal. *Palacio público.* SIENA.

de los frescos que decoran la capilla de Padua, es siempre el artista que pinta sus figuras en el cuadro con toda la franqueza de expresión de sus sentimientos espontáneos del dolor ó de la ternura; á veces los personajes del Giotto pierden toda compostura, adoptando actitudes patéticas exageradas en los gestos, sin disimular su llanto ó desconsuelo. Las mismas representaciones, en el altar de Ducio, lo que pierden de fuerza expresiva lo ganan en delicadeza, sin confundirse nunca con los pobres muñecos sin alma de las pinturas bizantinas.

No es fácil que Ducio conociera las obras de Giotto de la capilla de Padua; ambos comenzaban la renovación artística por vías muy diferentes. Si las escuelas de Florencia y de Siena durante el siglo XIV se desarrollaron paralelas, con sus cualidades bien propias, la escuela florentina de pintura, penetrada siempre del alma patética de Giotto, avanza poco, pero con su espíritu de libertad deja abierto el camino de las evoluciones posteriores, y por esto el Renacimiento, siempre progresando en Florencia, acaba por ser florentino únicamente en todo el siglo XV. En cambio, la escuela de Siena, que en el siglo XIV cuenta todavía con un maestro tan excelente como Simone Martini, muere agostada en su especialidad aristocrática; encerradas sus figuras en aquel ambiente de serenidad nobilísima, acaban por fatigarse sus pintores, y á fuerza de repetirse, dos generaciones después de Ducio el arte de Siena no puede avanzar más.

Hemos hablado tan largamente del altar de Ducio porque no es sólo la primera obra inicial de una escuela, sino su propio resumen, con las cualidades y defectos que tendrá siempre. Pocas pinturas más conocemos del primer maestro de Siena; por los libros de cuentas de la ciudad, sabemos que en ella pintó



Fig. 54. — Simone Martini. San Luis rey de Francia y San Luis de Anjou. *Iglesia inferior*. Asís.

algunos años, cuando aún no era el autor famoso de la Madona, y es fácil que sean también suyos unos cuadritos formando retablo de la Galería Nacional de Londres.

Pero hace pocos años le ha sido atribuída con toda certeza una obra de gran importancia, una Virgen con varios ángeles de Santa María Novella, en Florencia, que el Vasari y otros historiadores suponían obra del Cimabue. Hoy no queda duda ninguna: Ducio, antes de pintar el monumental conjunto del altar de Siena, por un contrato firmado en Abril de 1285 se compromete á pintar para la nueva iglesia de Santa María Novella, de Florencia, una Virgen con ángeles, que debe ser la misma que hay en la capilla Rucellai, y pasa aún generalmente entre los poco iniciados como obra de Cimabue (fig. 52). Realmente aquí el artista no tiene una personalidad tan marcada; se comprende que por el común modelo bizantino, que Cimabue y Ducio imitaban con estas Vírgenes sentadas, pudieran confundirse las obras del pintor de Florencia con las del pintor de Siena.

Ducio tuvo un discípulo famoso que, como Giotto, extendió su escuela fuera de la patria, fuera de Toscana y hasta de Italia. Por él la escuela de Siena tuvo aún más difusión que la misma de Florencia. Por más que diga el Vasari, Giotto nunca traspasó los Alpes; en cambio, es seguro que este discípulo de Ducio, Simone Martini, trabajó en Aviñón en el palacio de los Papas, lo mismo que en Asís, en Roma y Nápoles. Con los trabajos de Simone Martini en Aviñón, penetran en Francia las primeras formas del Renacimiento toscano. Desde Aviñón, á donde, con la presencia de la corte de los Papas, habían acudido tantos pintores de todos los países, el estilo sienés se difundió grandemente, no tanto por las escuelas del Sur, provenzal y catalana, como por las genuinamente francesas del otro lado del Loira.

Poco conocemos de la personalidad de Simone Martini; Vasari, que brevemente escribió su vida con la de otros pintores toscanos, no muestra mucho entusiasmo por el pintor de Siena; las pocas noticias que da, son en su mayor parte equivocadas. Por los documentos de los archivos se ha podido saber algo; las circunstancias de su labor artística y los detalles de su vida de familia. Su

propio nombre nos lo da el Vasari equivocado, pues le llama Simone Memmi, confundiéndole con su cuñado, también pintor y colaborador suyo, con el que firmó algunos cuadros. Trabajaba también con Simone su hermano Donato, pero éste, como el cuñado, Lippo Memmi, son artistas mediocres al lado del gran maestro Simone.



Fig. 55. — Simone Martini. Un Santo Obispo. *Basílica inferior.* Asís.

Su amistad con el Petrarca se ha hecho famosa, porque encontrándose éste en Aviñón cuando llegó Simone Martini, la circunstancia de ser los dos toscanos hizo que se conocieran y trataran; el pintor de Siena parece que llegó á retratar á Laura, la amiga del poeta, quien se lo agradeció citándole en sus versos inmortales:

Quando giunse a Simon l' alto concetto...

La amistad del Petrarca por Simone Martini debe mencionarse en primer lugar al tratar de la obra de este artista, porque puede contribuir muchísimo á hacernos conocer la fisonomía espiritual del pintor de Siena, así como el elogio del Dante sirve para enseñarnos el carácter del alma atormentada del Giotto. Petrarca, en la historia del Renacimiento, indica ya un grado más avanzado de humanismo que el Dante; su espíritu más refinado se complace en la belleza tranquila y algo aristocrática, que era precisamente la que había producido en Siena el gran Ducio, por vez primera, y que Simone Martini, su discípulo, tenía que perfeccionar y extender después por el mundo, desde el centro internacional de cultura que constituía por entonces la corte de Aviñón.

La primera obra que conocemos de Simone Martini, sin embargo, hubo de ejecutarla en su propia patria, Siena, y precisamente para el palacio comunal. Este edificio acababa de terminarse; era un monumento colosal, testimonio de la grandeza de Siena en los primeros días del siglo XIV. Su magnífica fachada ocupa aún uno de los lados de la gran plaza; su torre cuadrada, de más de cien metros, se eleva dominando todo el valle, más alta aún que la torre de la ciudad rival, Florencia, pero muy parecida á ella, sin embargo, en sus líneas generales. Dentro del edificio, en la sala del consejo de los ancianos, Simone Martini realizó el encargo de pintar la imagen de la Virgen, reina de la ciudad, para que presidiera las deliberaciones, ella, que era la salvación de Siena. *Salve Virgo Senam, veterem quam signat amenam,* como dice la leyenda (fig. 53). Está rodeada de los santos patronos, los mismos que acompañan á la Madona en el altar de Ducio, de la catedral, y tiene á sus pies varios ángeles arrodillados que le ofrecen vasos



Fig. 56. — Simone Martini. La Asunción de la Virgen. *Cementerio de Pisa.*

de cristal llenos de rosas. La Virgen no es ya la delicada silueta semibizantina del altar de Ducio, sino una elegante dama, rubia y fina, como lo son aún las muchachas del país de Siena, con los cabellos rizados, ojos dulces, pequeños, y labios de expresión delicada. Lleva corona real, como las Vírgenes francesas, mientras que la Madona de Ducio no la ostenta, como las Vírgenes bizantinas. La túnica y el manto son de fino tejido que reproduce las pequeñas muestras del siglo XIV. El niño es un gracioso *bambino,* también rubio, que bendice con una mano, mientras con la otra sostiene un rollo en el que hay escrito un versículo bíblico. Los santos patronos sostienen un gran palio que cobija todo el grupo. El trono es de estilo gótico, que contrasta también con los antiguos tronos de marfil de Ducio y Cimabue, y con los muebles de mármol y mosaico de estilo romano que adopta Giotto para sus Vírgenes. El pintor de Siena parece mostrar desde sus primeros trabajos cierta predilección por el arte gótico francés, del que se siente algo influído aun antes de conocerlo más de cerca, con su ya citado viaje á Aviñón.

Los santos y apóstoles que rodean á la Virgen del Consejo son menos individuales, menos expresivos que las figuras que hubiera pintado el Giotto; guardan muchísimo más la tradición de Ducio con su calma aristocrática y su expresión suave, sin violencias. Esta obra de la sala del Consejo la pintó Simone Martini en 1315, esto es, cuatro años después de haberse terminado el altar de



FOT. BROGI

Fig. 57.—Simone Martini. La Anunciación. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.

Ducio, lo que indica que ya debía ser entonces maestro famoso cuando se la encargan á él en lugar del autor del retablo de la catedral. Simón, concluído su trabajo, marchó á Nápoles probablemente, pero en 1324 vuelve á encontrarse en su patria, porque allí se casó por esta fecha, y hasta el 1328 debió residir en Siena, pues se le encargaron ciertas comisiones, entre ellas la de pintar el retrato del general de la república Guido-Riccio de Fogliano, que acababa de someter á los pueblos de Montemassi y Sassoforte. Este fresco es aún hoy una de las obras de arte más interesantes del palacio comunal; en él se ven las dos poblaciones en la cumbre de los montes, y, al pie de ellos, el campamento de los sieneses; el obeso caudillo monta á caballo con gran bizarría, destacando en aquel paisaje simplemente dibujado sobre un cielo de azul intenso.

Fuera de estos encargos oficiales de la república, Simone trabajó poco en Siena; su temperamento hizo que se entendiera muy pronto con los príncipes angevinos de Nápoles, tan ilustrados y amantes de las artes. La dinastía francesa de Nápoles, fundada por Carlos de Anjou, hermano de San Luis, á



Fig. 58.—Simone Martini. Tríptico del altar de la Academia de Bellas Artes. FLORENCIA.

quien el Papa dió la investidura de aquel reino, que había sido de la casa de Suabia, produjo varios príncipes ilustres y algunos santos; las mismas princesas eran frecuentemente espíritus superiores, de piedad cristiana y aristocrática distinción. Uno de los reyes de Nápoles, Roberto, amigo también del Petrarca, ciñó la corona por renuncia de su hermano Luis, que se hizo franciscano. Dentro de la orden alcanzó fama de santidad y acababa de ser canonizado. El rey Roberto quiso glorificar al fraile su hermano, á quién debía el trono, haciendo pintar por Simone Martini un cuadro que se conserva todavía en uno de los altares de San Lorenzo el Mayor, de Nápoles. El santo príncipe, vestido de franciscano, sostiene con su diestra mano, aristocráticamente enguantada, el báculo de obispo, mientras con la otra ofrece á Roberto la corona real; dos ángeles, descendiendo de lo alto, le coronan á él con celeste diadema. Tanto el santo como el rey Roberto visten ropas de tejido finamente dibujado, como la Virgen del palacio comunal de Siena.

Hemos hecho alusión á las relaciones del pintor de Siena con la familia real de Nápoles, principalmente porque, por encargo suyo, Simone hubo de trasladarse á Asís para trabajar en la decoración de la basílica, en las partes de la cripta que quedaron sin pintar. La gran iglesia superior, ó alta, de la basílica de Asís, ya hemos visto en el capítulo anterior que había sido decorada á fines del siglo XIII por Pedro Cavallini, Giotto y Cimabue, con sus discípulos. La escuela de Siena tenía que contribuir también á la decoración del templo del santo pobre de Asís. Ducio, el maestro, no trabajó en la basílica; es un pintor el más local de todos los primeros maestros del Renacimiento, pero, por la obra de Simone Martini y sus discípulos, el arte de Siena también triunfa en Asís. Ya hemos dicho en el capítulo anterior que, una vez terminada la decoración de la iglesia alta, se procedió á pintar la cripta, que tiene las mismas dimensiones de planta de la gran basílica superior. Giotto empezó la obra de cubrir de pinturas al fresco esta iglesia baja; á Simón le fué encargada por sus protectores los reyes de Nápoles, devotísimos de San Francisco, la decoración de la capilla de San Martín y en sus paredes pintó cuatro escenas de su piadosa leyenda: San Martín partiendo su capa con el pobre; la visión del santo,

que, dormido en su cama, ve aparecérsele el Cristo rodeado de ángeles de rubia cabellera y blandas mejillas, como los del fresco del palacio comunal de Siena; después, la escena en que el santo es armado caballero, y, por último, cuando renuncia delante de la tienda del emperador al oficio de las armas por la cruz, que tiene en la mano. Las arquitecturas y paisajes de estas escenas son harto infantiles todavía; el principal interés del arte de Simón estriba en la dignidad sana y reflexiva de sus figuras. En la pared de entrada de la capilla hay un trozo de muro alto donde están pintadas bellísimas imágenes de santos y santas dentro de unos arquitos trilobados; son los más venerados de aquel tiempo: San Francisco y San Antonio, Santa Catalina y Santa Magdalena, y además los santos de la familia real de Nápoles, que encargaba la decoración: San Luis, rey de Francia, San Luis de Anjou y Santa Isabel (figs. 54 y 55). Esta última especialmente es una bella dama vestida con un gran manto que envuelve su cuerpo juvenil; su hermosa cabeza ostenta trenzada una cabellera de oro; parece verdaderamente una de aquellas devotas princesas de la casa de Anjou que se llamaban «reinas de Jerusalén y de Sicilia, humildes siervas é hijas del beato Francisco». Tal fué Sancha, la esposa del rey Roberto, que, con su marido, colmó de presentes á la basílica. Sus escudos con las flores de lis no podían faltar en el templo levantado sobre la tumba de San Francisco, y en Simone Martini encontraron el artista adaptado á su carácter aquellos príncipes cristianos. Los pintores florentinos de la escuela de Giotto, más turbulentos de expresión, no hubieran podido satisfacer tan dignamente los deseos de esta corte francesa instalada en Nápoles.



Fig. 59.—Simone Martini. La Virgen. *Museo de Siena.*

Obra también de Simone Martini, sin ningún género de duda, es un fresco del cementerio de Pisa que figura la Asunción de la Virgen, á quien los ángeles suben al cielo, dentro de una aureola almendrada y en un trono análogo al de la Virgen del palacio comunal de Siena (fig. 56).

Ya hemos dicho que Simone Martini trabajó también en Aviñón, donde debió pintar algunas de las salas del gran castillo gótico que fué palacio de los Papas. Todo hace presumir que su estancia allí fué larga y aprovechada, mas por desgracia el palacio de Aviñón ha servido muchos años de cuartel y hoy se halla terriblemente devastado y emblancadas sus paredes, no pudiendo conocerse lo que acaso conservan bajo su capa de cal.

En las salas de una torre del palacio, que había servido de capilla, quedan algunos restos de frescos que parecen obra de Martini, todos lastimosamente mutilados (fig. 65).

Hasta ahora no hemos descrito más que decoraciones al fresco, pero Simón



Fig. 60. —Simone Martini. La Crucifixión. *Museo Real de Amberes.*

debió pintar muchas otras imágenes en tabla, de las que son muestra el altar de Nápoles y otro firmado por él que está en el Museo de los Uffici. Estas pinturas, fácilmente transportables, contribuyeron á extender el arte del maestro de Siena, porque su influencia fué enorme, y con justicia, en la pintura de toda Europa durante el siglo XIV. El altar de los Uffici es de maravillosa belleza; representa la Anunciación de la Virgen, y es la más conocida de las obras de Martini. La Virgen, envuelta en su manto, se encoge en su sitial, como sorprendida por el mensaje angélico. Su gesto es el de una joven princesa que no esconde su calidad á pesar de sus humildes vestiduras. El ángel es una figura andrógina con una palma en la mano; los flotantes pliegues de su manto indican hábilmente lo rápido de su aparición, que sorprende á la Virgen (fig. 57). Estas dos figuras de la Anunciación contrastan con los dos santos laterales, que son obra probablemente del cuñado de Simón, Lippo Memmi, que firma también con él la tabla. Este altar, destinado en un principio á la catedral de Siena, es la joya más admirada de los cuadros trecentistas de la Galería de los Uffici.

Sólo en una tabla del Museo Real de Amberes complúgose Simone Martini en representar la escena trágica del Calvario (fig. 60), pero se ve allí la obra de un maestro que carece de habilidad para disponer las masas y grupos numerosos. Por lo regular, el pintor de Laura escoge temas más tranquilos, como el ya mencionado de la Anunciación, y, cuando le es posible, figuras aisladas, para expresar su ideal de belleza (fig. 58); él inicia también el tipo de la Virgen sienesa, figurada sólo de medio cuerpo para arriba, con el Niño en un brazo, última y maravillosa evolución del tipo de las iconas bizantinas de la Madre de Dios, que no se cansarán de repetir los pintores de Siena hasta los últimos días de su escuela (fig. 59).

Después de Simone Martini, de su hermano Donato y su cuñado Memmi, una tercera generación sostiene aún con dignidad el estilo característico de la pintura de Siena. Representáronla principalmente los dos hermanos Pedro y Ambrosio Lorenzetti, que conservaron la suavidad sienesa mezclada ya con algunos de los caracteres de la escuela de Giotto. Los dos hermanos Lorenzetti trabajan también en Siena, su patria, y en Asís; la decoración de la basílica de Asís fué la preocupación más grande del arte italiano durante el siglo XIV. Pedro



Fig. 61. — Lorenzetti. La Seguridad. *Palacio comunal.* SIENA.

Lorenzetti es un artista verdaderamente ilustre, de inspiración acaso no tan fluente, no tan segura como la de Simone Martini, pero que llega también á ejecutar obras muy estimables.

Pinta primeramente los grandes frescos del palacio comunal de Siena, en la sala del Consejo, al lado de la Madona de Simone Martini. Las dos grandes paredes laterales no tienen abertura alguna y, por lo tanto, se prestaban á ser decoradas. En un lado, los hermanos Lorenzetti pintaron una genial alegoría del buen gobierno, con sus virtudes, y las ventajas de la paz, mostrando á Siena y su comarca gozando de orden y prosperidad. Al otro lado, una composición paralela hace ver los efectos desastrosos del mal gobierno. Ambas composiciones, muy complicadas, están llenas de representaciones simbólicas. La del buen gobierno, por ejemplo, consiste en una figura colosal de la ciudad con ropajes imperiales, como si fuera verdaderamente la personificación del imperio; pero las iniciales C. S. C. V., *Comune Senarum Civitas Virginis,* no permiten dudar que se trata de una representación masculina del municipio de Siena. Al lado de esta gigantesca figura están las virtudes del buen gobierno: la Magnanimidad, la Moderación y la Justicia, la Prudencia, la Fuerza, la Paz y la Seguridad (fig. 61). La Paz es la figura más admirable de esta composición y ha dado nombre á la sala. Es una joven reclinada sobre un diván, vestida sencillamente con una túnica y coronadas de espigas sus rubias trenzas, con la leyenda encima: *PAX.* A los pies de estas figuras vense dos filas de ciudadanos en consorcio amigable, alusión á los antiguos bandos que dividían la ciudad, y más



Fig. 62. — Paolo di Giovanni. Pintura. *Museo de Nueva York.*

allá, en otro espacio grande del largo muro, una vista de Siena, con un grupo de jóvenes patricias danzando ante la puerta de la ciudad, mercaderes á caballo, campesinos que vuelven del campo, etc. Sigue un paisaje en que se representan las suaves colinas del país de Siena, sembradas de olivos y viñedos, con la Seguridad volando por los aires, sosteniendo en la siniestra mano una horca de la que cuelga un malhechor (fig. 61).

En la pared de enfrente se representa al Mal gobierno, acompañado de los vicios ó defectos que lo caracterizan: la Tiranía, la Soberbia, la Vanagloria, la Traición, la Crueldad, etc., etc. Una reminiscencia de complicación medioeval adviértese en estas alegorías; ya hemos visto también que los discípulos de Giotto se dedicaron á representar las personificaciones de las artes en los frescos de Santa María Novella y en los relieves del *campanile* de Florencia.



Fig. 63. — Vidrieras de la basílica inferior. Asís.

Pero la obra maestra de los hermanos Lorenzetti son los frescos de la iglesia de San Francisco de Siena. En ellos no sólo aparecen como dignos continuadores de la tradición sienesa, sino como buenos innovadores. Se trataba de representar en esta iglesia franciscana, no ya la vida de su fundador, muy conocida, sino la de otros santos de la orden. Eran escenas completamente nuevas, y es admirable ver cómo las concibieron los dos últimos grandes maestros de Siena. En una de ellas, San Luis de Anjou se presenta ante el Papa para prometerle obediencia. Asisten á la ceremonia varios cardenales, cada uno con expresión personal é interesante; el rey, padre del santo príncipe, está sentado entre ellos. Detrás de estos bancos, grupos de damas y caballeros presencian la escena. Otro cuadro representa los primeros misioneros franciscanos que fueron martirizados en el Sudán; otro, el suplicio de los mártires de Ceuta por el sultán Miramamolín; composición patética, que muestra las influencias de la escuela de Giotto. Es curioso que en toda la obra de Simone no hemos



La Virgen con el Niño. Escuela de Siena. *Catedral de Barcelona.*

visto una escena de martirio; sus mismas representaciones del drama del Calvario resultan muy suavizadas. Los hermanos Lorenzetti muestran, en cambio, el prestigio siempre creciente de la escuela florentina de Giotto.

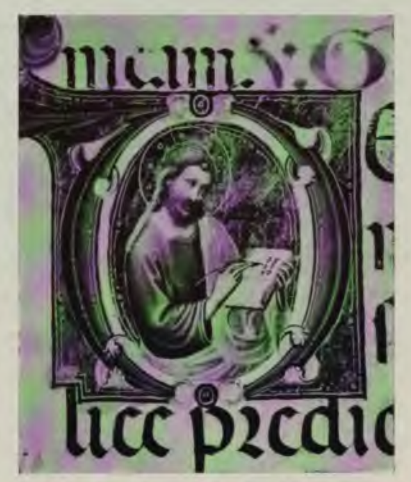


Fig. 64.— Simone Martini. Miniatura del Misal de San Pedro. *Vaticano.*

A fines del siglo XIV no le quedaban al arte sienés más que dos caminos: ó empezar de nuevo el estudio de la naturaleza en la realidad de la vida, como había hecho Giotto, ó morir en el ambiente de profunda calma en que le habían formado Ducio y Simone Martini. Esto último le sucedió; la tentativa de los hermanos Lorenzetti para vivificar aquel arte aristocrático, no tuvo consecuencias. Después de ellos, una serie de maestros repitió sin inspiración los tradicionales tipos de las Madonas rubias y lánguidas en que vinieron á parar la Virgen del altar de la catedral y la de la sala del Consejo. Sin embargo, estas iconas de los últimos artistas sieneses, que se llamaron Tadeo di Bartolo ó Paolo di Giovanni, difundieron muchos principios del renacimiento italiano que no se hubieran conocido si la pintura no hubiese originado más que la escuela de Florencia (fig. 62). Una tabla muy característica de la última época de la escuela de Siena, con la Virgen y el Niño, regalada en el siglo XV por el rey Martín á la catedral de Barcelona, se conserva todavía en buen estado en una de las salas del archivo del cabildo. (Lám. III.)



Fig. 65.— Simone Martini. Miniatura del Misal de San Pedro. *Vaticano.*

Maestros sieneses, al parecer, fueron también los que pintaron las hermosas vidrieras de la iglesia baja de Asís. El arte puramente francés de los vidrios de colores debió de ser introducido en Italia por Simone Martini y sus discípulos, porque tanto en Nápoles como en Aviñón hubieron de relacionarse con los decoradores de vidrios de la Francia septentrional (fig. 63).

El estilo aristocrático de Siena se prestaba mucho á los trabajos de miniatura y ornamentación de libros. La escuela sienesa de miniatura se distingue de la florentina y boloñesa, las más importantes del siglo XIV, y produjo obras bellísimas, entre ellas el famoso Misal de San Pedro del Vaticano, atribuído al propio Martini (figs. 64 y 65). No abundan en él las ilustraciones de escenas, sino que las figuras llenan el margen ó están dentro de las grandes iniciales.

Resumen. — En Siena, ciudad toscana entre Florencia y Pisa, comienza á fines del siglo XIII una escuela de pintura que se desarrolla independientemente de la florentina. La obra capital, en los comienzos de esta escuela de Siena, es el altar de su catedral, pintado por Ducio de Buonisegna, que se halla en el museo de la propia catedral. Obra también de Ducio parece ser la Madona de la capilla Rucellai, en Santa María Novella, de Florencia, que el Vasari atribuye á Cimabue. A Ducio sucede en la dirección de la escuela de Siena su discípulo Simone Martini, quien pinta, en el palacio municipal de Siena, una Madona con santos y ángeles; en Asís, por encargo de los reyes de Nápoles, varios frescos muy notables, y en Aviñón, en el palacio de los Papas, algunos otros, hoy por desgracia destruídos. Debió pintar también muchos altares y cuadros sobre tabla, de los que se han conservado varios de singular belleza; son de citar entre ellos el altar de San Lorenzo de Nápoles y la tabla de la Anunciación, del Museo de los Uffici, de Florencia. Simone Martini es el más elegante de todos los pintores italianos; él acabó de dar á la escuela de Siena el tono de distinción y aristocrática finura que había sido una de las cualidades dominantes del arte de Ducio, su fundador. A la generación de Simone Martini sucede otra á cuyo frente se hallan los hermanos Lorenzetti. Después el arte de Siena se estanca en vulgar amaneramiento y acaba por extinguirse á fines del siglo XV, al triunfar en toda la línea el arte florentino; pero debido á la estancia de Simone Martini en Aviñón, y á su misma delicada suavidad, que se prestaba á las imitaciones más que la genial manera del Giotto y sus discípulos, el arte de Siena triunfa fuera de Italia y de él aprenden algunas de las primeras novedades del Renacimiento los pintores del Norte de Francia, de Provenza y del país catalán.

Bibliografía — BURCKHARDT: *Der Cicerone*, 1901.— OLCOTT: *A guide to Siena. History ana Art*, 1903.— BORGHESI Y BIANCHI: *Nuovi documenti per l'storia dell' arte senese*, 1898 — SUPINO: *Il camposanto di Pisa*, 1896. — GOSCHE: *Simone Martini*, 1899.

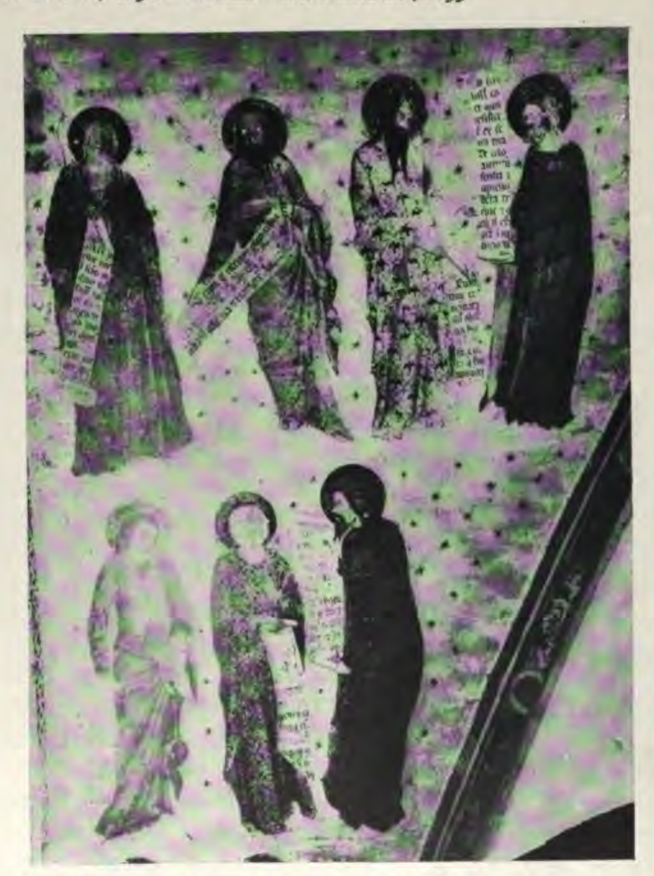


Fig. 66. — Simone Martini. Frescos del palacio de los Papas. AVIÑÓN.



Fig. 67. — *Logia dei Lanzi.* FLORENCIA.

CAPÍTULO IV

LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO ITALIANO EN EL SIGLO XV. — LA CÚPULA DE FLORENCIA. BRUNELLESCHI Y SUS DISCÍPULOS. — LEÓN B. ALBERTI EN MANTUA, RÍMINI Y ROMA. EL LAURANA. — LA DECORACIÓN CUATROCENTISTA

A fines del año 1417, Martín V, patricio romano de la familia de los Colona, elegido Papa en Basilea, decidía el traslado á Roma de la corte pontificia de Aviñón. Este hecho transcendental debía acabar de concentrar en Italia el humanismo renaciente; durante el siglo que los Papas habían estado en Aviñón, las relaciones entre la cultura italiana y la francesa gótica, y por lo tanto medioeval, habían retrasado el florecer del Renacimiento. Martín V pasó primero á Mantua y después á Florencia, esperando el momento propicio de entrar en su antigua capital. El estado en que se hallaba Roma, tanto tiempo abandonada á las discordias de las familias patricias, no era el más á propósito para que pudiera en seguida instalarse allí una corte fastuosa como la que venía de Aviñón. Los dos primeros Papas después del regreso de la corte pontificia á Roma, Martín V y Eugenio IV, no pudieron hacer más que restablecer su poder y asegurar su autoridad sobre la capital; el territorio del Lacio continuó en poder de los barones feudales. Para los Papas sucesivos esta preocupación subsistió durante todo el siglo XV; puede decirse que sólo la enérgica audacia de Alejandro VI, el segundo Papa de la familia Borgia, pudo acabar con la tiranía de las familias romanas que desafiaban al Papado. Por esto Roma, que más tarde será el centro del arte italiano, durante el siglo XV ocupa sólo un lugar secundario en la historia de los orígenes del Renacimiento.



Fig. 68. — Puerta de *la Mandorla*. *Catedral de Florencia.*

Toda la gloria de haber iniciado y promovido este gran movimiento espiritual, durante más de un siglo, á Florencia toca casi exclusivamente. Al comenzar el siglo XV, esta ciudad había conseguido imponer su hegemonía sobre toda la Toscana, desde el alto valle del Casentino, que riega el Arno con sus perezosos giros, hasta Pisa, la antigua rival sometida, y Siena, también vencida, hasta Arezzo, Cortona y Prato, Lucca y Pistoya, convertidas por la atracción de las ideas en suburbios espirituales de Florencia. Había entonces en Florencia una escuela artística en plena evolución: desde que Arnaldo trajo á su patria la tradición de los escultores pisanos, ya hemos visto que es Florencia la que sostiene la escuela y de ella parten los que van á Nápoles y al Norte de Italia para difundir el nuevo estilo escultórico. En pintura, el arte sienés, refinado y aristocrático, no había sido más que un episodio; en cambio, los discípulos florentinos de Giotto progresaban siempre por el camino fecundo de la imitación de la naturaleza.

La arquitectura, sin embargo, resistíase á las innovaciones; se iba conservando gótica, del gótico híbrido que hemos visto empleado por Juan de Pisa en el campo santo, gótico sólo en las formas de los elementos, pero revestido de mármoles y ordenado con otras proporciones del estilo gótico francés, dominante en toda Europa.

La obra más importante que se ejecutaba en Florencia por entonces era la catedral, dedicada de antiguo á Santa Reparada, pero que en la nueva obra se consagraría á la Madre de Dios con el título de Santa María de las Flores. La catedral de Florencia, si no fuese por la cúpula de Brunelleschi, de la que hablaremos más adelante,

sería sólo un vasto edificio, gris y frío por dentro, con rica decoración de mármoles en sus fachadas exteriores. ¡Qué diferencia con el gran arte, con el noble conjunto de la catedral de Pisa con sus rítmicas arcadas! En Florencia no se ven sino recuadros y más recuadros, en los inmensos muros mil veces subdivididos. Tan sólo en las puertas laterales, los últimos escultores de la escuela pisana labran graciosos relieves en los altos tímpanos, sobre las ojivas singulares (figura 68).



Fig. 69. — El baptisterio, la catedral y el *campanile*. FLORENCIA.

Al lado de la catedral se levanta el *campanile*, también todo de mármoles, ostentando aún la forma ojival en las ventanas, partidas con ajimeces (fig. 69). La tradición atribuye el proyecto del *campanile* al propio Giotto y supone que el gran pintor esculpió hasta algunos relieves de la base, en los que se ve ciertamente el soplo vivificante de su estilo. Pero el *campanile* de Florencia es una obra misteriosa; poco sabemos de su historia y parece muy dudoso que un maestro como Giotto, ocupado en múltiples trabajos, tuviese tiempo de dirigir una construcción de tanta importancia. Sin embargo, sea cual fuere su autor, el *campanile* florentino es una de las joyas de la humanidad; todo está en él sabiamente dispuesto para lograr su efecto de gracia y hermosura. La bella torre cuadrada está dividida con un plan armónico de zonas horizontales: la primera es un basamento inferior, bajo, con relieves; encima otra zona ya más ancha con esculturas; después un piso con ventanas; más arriba aún, otras ventanas más altas, y, por fin, la última zona, con una sola ventana muy airosa y la cornisa de remate... Es imposible describir el efecto de esta torre maravillosa: las medidas son tan acompasadas, hay una proporción tan elegante en la altura de las fajas que subdividen la enhiesta mole, que nada puede darnos idea de su encanto, nada más que su propia contemplación.

Las formas de las ventanas son aún góticas; en cambio, en el famoso pórtico-museo, llamado la *Logia dei lanzi*, que está enfrente del palacio de la Señoría, aparecen ya los arcos de medio punto apoyados sobre una especie de parodia de capiteles corintios y de entablamento clásico (fig. 67). A pesar de su belleza singular, se comprende que este arte híbrido no podía contentar á los espíritus selectos de la Italia central, consagrados entonces fervientemente al estudio é mitación de la antigüedad griega y romana, descubriendo cada día nuevos manuscritos, interesándose por la historia y la mitología clásicas, traduciendo y es-



FOT. ALINARI.

Fig. 70. — Retrato de Felipe Brunelleschi.
Catedral de Florencia.

tudiando el griego, por primera vez después de tantos siglos en la Europa occidental. La influencia de este grupo de artistas y eruditos se empezaba á sentir en todas las clases sociales, y como el arte más propiamente social es la arquitectura, se deseaba con ardor la aparición de algo nuevo también en el arte monumental. Esto explica que se confiara á un artista lleno de entusiasmo, joven y poco nombrado aún, pero cuyo amor por la antigüedad era muy notorio, la obra más importante que debía ejecutarse en Florencia por aquel tiempo, el remate y terminación de la catedral por la cúpula que estaba proyectada en el crucero. El libro del Vasari nos cuenta multitud de anécdotas de este arquitecto de la cúpula, Filipo Brunelleschi: sus viajes á Roma para estudiar el problema; una reunión de arquitectos, llegados de todas partes de Italia, y aun del extranjero, para proponer una solución; por último, una especie de concurso, colaboraciones impuestas con maestros viejos, y mil otras dificultades que encontró Brunelleschi en un principio para poder desarrollar su plan con independencia por falta de autoridad (fig. 70).

Todo lo descrito por el Vasari refleja la verdad; pero lo cierto es que los primeros directores de la obra de la catedral de Florencia hubieron de concebir en su mente algo como una cúpula ó torre octogonal. El Vasari hace creer, con la reunión de estos maestros extranjeros en un congreso, como si se dudara de terminar la catedral con una cúpula



Fig. 71. — El campanile y la catedral, con la cúpula de Brunelleschi.
FLORENCIA.



FOT. BROGI

Fig. 72. — La cúpula de Brunelleschi. *Catedral de Florencia.*

ó con una torre octogonal, como el cimborio de las iglesias monásticas y catedrales góticas; pero es muy posible que los primeros que dispusieron la planta de Santa María de las Flores pensaran ya en una cúpula, que sería tan sólo algo mayor que las que ya cubrían el crucero de las catedrales de Pisa y Siena. En esta diferente magnitud estaba precisamente la dificultad; las cúpulas de Pisa y Siena tienen sólo el ancho de la nave mayor, mientras que la de Florencia, tal como se había dispuesto la planta, debía abarcar el ancho de las tres naves; su diámetro sería de cuarenta metros, y, por lo tanto, daría un empuje colosal y sería mucho más difícil de construir que las pequeñas cúpulas de Pisa y Siena (figs. 71 y 72).



Fig. 73.—Brunelleschi. La sacristía vieja de San Lorenzo con la tumba de Cosme de Médicis. FLORENCIA.

Hasta hace poco se ha aceptado sin discutir la tradición, recogida por el Vasari, de que Brunelleschi fué á buscar inspiraciones para esta obra dificilísima en las antiguas cúpulas romanas, y que en sus viajes para el estudio de ruinas había encontrado el secreto de construir la cúpula según el sistema de los antiguos. Esta teoría era excelente para adular al arte romano y hacer converger la obra de Brunelleschi al mismo movimiento de restauración de la antigüedad que se manifestaba, no sólo en las otras artes, sino en todos los órdenes de la vida. Como modelo de la cúpula de Florencia citábase el Panteón de Roma, pero ahora sabemos ya que la relación entre las dos cúpulas estriba sólo en las dimensiones; ambas tienen casi el mismo diámetro, pero esto es casual, porque el diámetro de la cúpula de Florencia se hallaba ya determinado por la planta de la iglesia, comenzada mucho antes de que naciera Brunelleschi. Además, el Panteón tiene una cúpula concrecionada que apoya su cascarón semiesférico en los enormes muros cilíndricos en que está medio empotrada; en cambio, la cúpula de Florencia tenía que levantarse sobre la iglesia, y fué alzada por Brunelleschi sobre un tambor octogonal, dejándola completamente en el aire. La construcción es también distinta: la bóveda del Panteón es un macizo de hormigón y ladrillo, mientras que la de Florencia subdivide su peso, para dar menos empuje, con una cúpula interior más baja y una cúpula externa, que, peraltándose en arco apuntado, sirve de contrafuerte á la cúpula interior. Esta es la más ingeniosa invención de Brunelleschi, que debió serle inspirada por modelos medioevales; ciertamente es el mismo sistema de las cúpulas románicas cistercienses, que, siendo esféricas en su interior, están dentro de una torre cuadrada ú octogonal más alta que aparece como un cimborio exterior, pero que además, por medio de su peso, que actúa como fuerza en sentido vertical, desviando el empuje de la cúpula, hace oficio de contrafuerte.

Además, Brunelleschi reunió las dos cúpulas por medio de costillas en los ángulos y cinchó la cúpula interior con grandes anillos de vigas de madera unidas entre sí por abrazaderas de hierro. Esta combinación del sistema que diríamos dinámico de la Edad media y el estático de la antigüedad, es lo que constituye la verdadera invención de la cúpula de Florencia. Brunelleschi introdujo

también el sistema de construirla sin cimbras, tan sólo un ligero castillo de madera para que pudieran trabajar los operarios; la cúpula se cerraba á medida que iba subiendo, y ella misma se hacía de apoyo. Esto parece ser lo que causó más sorpresa al tiempo de construirla; el libro de Vasari, escrito un siglo más tarde, refleja aún el asombro de los florentinos al verla crecer tan bella sobre la ciudad. «Ella, — dice, — parecía una nueva colina que hubiese nacido en medio de las casas; las graciosas colinas toscanas de los alrededores la reconocieron en seguida por su hermana.» Así se indica la admirable compenetración de esta obra arquitectónica con el ambiente que la rodea; ella no puede ser sino florentina, siendo una de las obras más universales en espíritu que haya construído la humanidad; disimula su volumen por el gesto gracioso de su perfil y una elegancia natural que sólo Florencia podía producir. Con su forma ligeramente apuntada, puesta sobre el tambor octogonal, con las simples ventanas circulares, el severo color de sus tejas y la bella linterna de mármol en lo alto, todavía hoy es lo que más caracteriza el panorama de Florencia entre las colinas de Fiesole y San Miniato.


FOT. BROGI

Fig. 74. — Entrada á la sala capitular. *Abadía de Fiesole.*

Brunelleschi no pudo verla terminada, y puede decirse que dedicó toda su vida á esta gran cúpula: en 1418 empezó á dirigir los trabajos, y hasta 1445 no se puso la primera piedra de la linterna, muriendo él al siguiente año. Son preciosas las noticias que tenemos de este primer arquitecto del Renacimiento, conservadas en el libro de vidas de artistas, del Vasari, y en escritos contemporáneos como los del Manetti. De todos ellos se desprende que Brunelleschi, habilísimo en todas las artes, las abandonó todas por su afición dominante, que era la arquitectura. Todo el grupo de artistas y literatos florentinos de la primera mitad del siglo XV sentía por el director de la cúpula una admiración sin límites: Donatello le considera superior hasta en la escultura; León Bautista Alberti le dedica su tratado de la pintura... Y realmente, Brunelleschi era digno de los elogios que le prodigaron los artistas de su tiempo y del respeto con que le han mirado siempre las generaciones sucesivas; la cúpula de Florencia es uno de los pocos monumentos que desde su construcción, unánimemente, se han estimado como perfectos á pesar de los cambios de gusto de cada época. A medida que se va comprendiendo mejor el verdadero sentido de aquella obra, se advierte que su autor debía reunir, á la pasión por las formas, una constancia y una disciplina para el estudio que á menudo se han juzgado incompatibles con el genio. Para levantar aquella simple media naranja de la cúpula de Florencia, Brunelleschi puso á contribución, no sólo sus estudios de las antigüedades ro-



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA.

Fig. 75.—Brunelleschi. El palacio Pitti. FLORENCIA.

manas, sino también de los cimborios medioevales y acaso hasta de las cúpulas bizantinas de Rávena, y con todos estos elementos, reunidos genialmente, produjo una obra muy original. Porque á pesar de todos los recuerdos de otras construcciones y de los precedentes antiguos y medioevales, aquella alta cúpula, con su fina linterna de mármol que se eleva á más de cien metros sobre el suelo, resultó ser la obra nueva que iniciaba la arquitectura del Renacimiento.

Brunelleschi se proponía, más que nada, imitar la antigüedad clásica, como se ve también en los demás edificios que proyectó y dirigió en Florencia. Ya en 1419, casi antes que empezaran las obras de la cúpula, construía el pórtico del hospital de los Inocentes, con columnas y capiteles corintios sosteniendo arcos de medio punto. En 1421 proyecta también la sacristía de San Lorenzo, que es una construcción evidentemente imitada de las formas clásicas en todos sus detalles: las paredes son blancas, con pilastras, arcos y entablamentos de piedra obscura que marcan muy bien sus formas, todas del más puro estilo antiguo (fig. 73). Hasta en obras menores, como las restauraciones de la abadía de Fiesole, pagadas por Cosme de Médicis, Brunelleschi insiste en su arte elegante, combinando las fajas de piedra y el estuco (fig. 74).

Lo mismo pasa con las dos iglesias que construyó en Florencia, la de San Lorenzo y la del Santo Espíritu, en las que se propuso evidentemente reproducir el tipo de las basílicas romanas de tres naves, la central más alta, con ventanas, y techo plano; las laterales, separadas por dos filas de columnas de la central, cubiertas todavía con bóvedas y marcando también los elementos arquitectó-

nicos por el color obscuro de la piedra sobre los muros blanquísimos, estucados. Resulta curiosa, además, la nueva solución que propone Brunelleschi para combinar el arco y la columna, que consiste en colocar encima del capitel un entablamento cuadrado, como un tambor, con las molduras del arquitrabe, friso y cornisa. Esto no se había hecho nunca en la antigüedad; las columnas de las termas, adosadas al muro, tenían un entablamento que retornaba sobre el capitel, volviendo al muro; pero en las basílicas de Brunelleschi dicho entablamento está completamente separado de la pared. (Lámina IV.)



FOT. ALINARI.

Fig. 76. — El palacio Ricardi. FLORENCIA.

Sin embargo, donde Brunelleschi ejecutó la obra más característica de su estilo, es en la pequeña capilla de la familia Pazzi, que con su fachada y pórtico forma uno de los lados menores del claustro rectangular de Santa Croce de Florencia. Allí el arquitecto goza de más libertad que en las grandes iglesias, como San Lorenzo y el Santo Espíritu, y no tiene que atender á un problema constructivo de capital importancia como la cúpula de la catedral; puede, pues, disponer á su antojo de los elementos clásicos y combinarlos: una fachada, un pórtico y un interior de pequeña iglesia con su cupulita decorada de relieves. En la fachada dispone ya un arco central con dos fajas laterales de altísimos arquitrabes sobre las columnas: el sistema, tan respetado después por los arquitectos del siglo XVI, de combinar el arco y los entablamentos laterales, se encuentra por primera vez en esta fachada. Todas las bóvedas, ventanas y arcos están decorados con fina ornamentación puramente derivada de motivos antiguos; reaparecen los meandros, las grecas y las decoraciones de estrías onduladas de los sarcófagos romanos.



Fig. 77 — El palacio Strozzi. FLORENCIA.

Brunelleschi da también el primer tipo de los palacios florentinos del Renacimiento, con una parte baja de grandes sillares apenas labrados, con aberturas



FOT. ALINARI.

Fig. 78.—Alberti. Interior de la iglesia de San Andrés. MANTUA.

rústicas y pisos superiores de paramentos más finos, en los que abren ventanas partidas por columnitas, y rematando el cubo de piedra, un monumental entablamento clásico. Así era, por lo menos en su parte central, el palacio Pitti, que dejó sin terminar, por sus dimensiones exageradas, y hubieron de concluir los Médicis mucho más tarde, cuando ya eran duques de Toscana (fig. 75). Durante todo el siglo XV, los Médicis tuvieron una residencia mucho más modesta en el centro de la ciudad, el palacio que, muerto Brunelleschi, Cosme de Médicis encargó á su discípulo Michelozo, en la vía Lata. Conserva aún en la esquina el escudo de los Médicis, pero lleva el nombre de la familia Ricardi, que lo habitó más tarde (fig. 76). La fachada tiene un cuerpo inferior con grandes arcos, ejecutados con toscos sillares, que en un principio debían estar abiertos y después se cegaron, dejando sólo ventanas; los dos pisos superiores llevan las tradicionales ventanitas con ajimez, y, en lo alto, una espléndida cornisa de piedra remata suntuosamente el edificio. Su patio con esgrafiados, y lleno aún de mármoles antiguos, muestra el gusto exquisito de Michelozo y de los Médicis que le encargaron el edificio.

El nombre de Cosme de Médicis debe citarse, en una Historia del Arte, al lado del de los artistas de su época, como el nombre de Pericles va unido al de Fidias. Cosme, lo mismo que su hijo y sus nietos, no tenían ningún título ni desempeñaban ningún cargo oficial: se imponían por la superioridad de su espíritu y sus riquezas, poniéndose francamente al frente del gran movimiento de renovación de las ideas y del arte que se iniciaba en Florencia y protegiéndolo con esplendidez. Cosme, llamado «el Padre de la patria», era un simple banquero, pero tenía sucursales en toda Europa y disponía de riquezas inagotables para



Brunelleschi. Interior de la iglesia del Santo Espíritu. FLORENCIA.



FOTO. ALINARI

Brunelleschi. Interior de la iglesia de San Lorenzo. FLORENCIA.


FOT. BROGI

Fig. 79. — Interior del templo Malatesta. RÍMINI.

sufragar todas las mejoras que juzgaba útiles á su patria. Creaba centros de estudio en los conventos dominicanos de San Marcos y de Fiesole, restaurado todo según el estilo nuevo, fundaba bibliotecas siguiendo los consejos é inspiraciones del grupo de grandes artistas y eruditos que recibía en su casa; encargaba traducciones de los antiguos escritores griegos, aceptaba dedicatorias y protegía toda clase de empresas espirituales. En su casa de la vía Lata, y en sus patios y jardines, adonde acudían los jóvenes escultores para contemplar las estatuas antiguas que empezaban á reunirse, Cosme de Médicis platicaba con los más entusiastas humanistas de este alborear del Renacimiento, proponiéndose siempre como ideal la resurrección del espíritu clásico que empezaban á comprender por los mármoles y manuscritos. Cosme en persona, y sobre todo sus nietos Juliano y Lorenzo, tomaban parte en estas discusiones; un escritor del grupo, Vespasiano de Bistici, nos ha conservado sus coloquios, en los cuales, en términos elevados, se trataba del buen gobierno ó de cuestiones de crítica á estilo de los diálogos de Platón.

Es de notar que otras familias que no pertenecían á la antigua aristocracia florentina sino patricios de fortuna improvisada, como los Médicis, participaban también de este gran movimiento. El palacio de los Strozzi, construído según el tipo del palacio de Cosme en la vía Lata, es aún más soberbio y monumental (fig. 77). Fué construído por Benedetto de Majano y es de planta cuadrada, alzándose gigantesco con su masa cúbica de piedra, terminada por la cornisa, que proyecta intensa sombra en la parte alta del edificio. Todo su efecto de grandio-



Fig. 80. — Puerta del castillo de Este. FERRARA.

sidad se logra por la simple distribución de sus diversas partes; el cuerpo inferior, con una sola puerta que abre en medio de los rudos sillares, forma el pedestal de los pisos altos, con ventanas simplicísimas. El tipo hizo fortuna; otro arquitecto del mismo grupo florentino, Juan Bautista Alberti, adopta los modelos de Michelozo y Benedetto de Majano para su palacio de Rucellai, aunque ya con cierta libertad de estilo.

La disposición de estos palacios florentinos del siglo XV es casi siempre la misma: un patio central, cuadrado ó rectangular, dispuestas en él las puertas y columnas con la mayor simetría, y una escalera monumental. El Vasari precisa el programa constructivo diciendo que la morada ideal debe ser como el cuerpo del hombre; la fachada como la cara y las ventanas como los ojos, una á un lado, otra al otro, *servando sempre parità*...

Alberti era el destinado á extender fuera de la Toscana el estilo nuevo en arquitectura; por encargo de la familia Gonzaga construye en Mantua una iglesia dedicada á San Andrés, que es ya simplemente una nave con una gran bóveda y una cúpula en el crucero (fig. 78). Asi serán después la mayoría de las iglesias del Renacimiento; el esfuerzo de la bóveda de medio punto, sobre la nave única, hállase contrarrestado por las capillas laterales. La idea de Brunelleschi de construir las iglesias según el tipo de las basílicas clásicas de techo plano, aparece rectificada por esta solución de León Bautista Alberti, que será la definitiva. San Lorenzo y Santo Espíritu, de Florencia, quedarán como tentativas ideales de un genial enamorado de la antigüedad en sus formas simples de las basílicas; en cambio, León Bautista Alberti va á buscar como modelo de las nuevas iglesias las construcciones abovedadas de las grandes termas romanas, que permi-



Fig. 81. — Palacio de los Diamantes. FERRARA.

ten dar á las naves mayor anchura. De aristocrática familia florentina, Alberti reunía, á los conocimientos técnicos, una vasta erudición, y además de sus construcciones, propagó el estilo con sus escritos. Sin un instinto arquitectónico tan extremado como el de Brunelleschi, era también muy práctico en construcción, conocía los tratados antiguos de arquitectura y tenía un gusto refinado especial para combinar los elementos decorativos. Los temas ornamentales de la antigüedad no eran suficientes para estas arquitecturas del humanismo, llenas de conceptos intelectuales de un sentido nuevo, extraños para los antiguos; por esto la circunstancia de reunirse los conocimientos de arquitectura y construcción en la mente de un hombre de letras, como Alberti, favoreció muchísimo el desarrollo de la plástica de las nuevas representaciones figuradas.

Si el San Andrés, de Mantua, es la obra más acabada y más compleja de Alberti, el edificio más típico de su gusto personal es el templo de Rímini, construído por encargo de Segismundo Malatesta para su enamorada Isolda (figura 79). El edificio quedó sin terminar; de las dos cartas de Alberti dando instrucciones para la obra, no resulta muy claro si quería cubrirla con bóveda ó con vigas, como lo fué provisionalmente y aun sigue igual. Tiene capillas laterales, como San Andrés, de Mantua, y en una de ellas se halla el sepulcro bellísimo de la *diva Issota*, la mujer amada de Malatesta, en honor de la cual


Fig. 82. — Tumba del papa Pío II (Eneas Silvio Piccolomini). ROMA.

se elevaba el templo. En las fachadas laterales, al exterior, hay unos nichos en los que el señor de Rímini dió digno enterramiento á su historiador, su poeta áulico, su bufón y sus generales, todos en sendos sarcófagos; en la fachada principal, que quedó también sin concluir, Alberti disponía tres arcos iguales, inspirándose sin duda en los arcos triunfales romanos, pero cegando dos y dejando en el del centro una pequeña puerta de ingreso al templo. Todo en este edificio habla de la gran renovación de conceptos de aquella hora del comenzar del Renacimiento; el señor de Rímini y su arquitecto, disponiendo este templo para el culto personal de una mujer, obraban como discípulos más celosos que sus propios maestros los antiguos. El cesarismo intelectual, la vida pagana que trataban de imitar hasta en sus extravíos, llevaba á estos primeros hombres modernos á ejecutar geniales extravagancias. Pero la maravilla del templo de Rímini es indiscutiblemente su decoración; allí se observaba, por primera vez, el sistema de dividir las pilastras en recuadros, colocando dentro de cada uno finísimos relieves de asuntos simbólicos y figurillas decorativas distribuídas por el interior; estos relieves, policromados con los colores del blasón de los Malatesta, azul y plata, contrastan aristocráticamente con las partes de mármol, en su color blanco natural. Las escenas representadas suponen generalmente un singular esfuerzo hacia el paganismo: trofeos, coronas, triunfos de los Malatesta y virtudes de Issota, la nueva diosa; en la mayoría de las piedras aparece su nombre ó monograma, como para dar testimonio de que aquella construcción le ha sido dedicada.

En las regiones del Norte de Italia el estilo florentino fué propagándose paulatinamente; sin embargo, el paso de Alberti por Mantua y Rímini había de tener consecuencias. En Ferrara el castillo de los Este, construído en su mayor parte en el siglo XV, tiene aún la disposición medioeval, con fosos y barbacanas, pero en los remates de las torres aparecen ya pilastras y frisos clásicos y el interior del edificio responde todo él al estilo nuevo (fig. 80 y lám. V). Otros palacios particulares de Módena y Ferrara, de esta misma época, están completamente construídos según los principios del Renacimiento; algunos con pilastras



Vista exterior del castillo de Este. FERRARA.



Fig. 83 — Fachada del palacio de la Cancillería. ROMA.

adosadas y las ventanas coronadas de pequeños frontones, como será después muy general en las arquitecturas de los dos siglos siguientes (fig. 81).

Alberti, después de sus trabajos en Mantua y Rímini, pasó á Roma, donde le llamaba el nuevo papa Nicolás V, erudito de gran renombre, que, aunque había nacido en Liguria, formaba parte del grupo de humanistas de Florencia. Para poder continuar sus estudios en Toscana, Tomás Parentucelli, que luego fué Nicolás V, había tenido que desempeñar el cargo de preceptor de varios jóvenes de familias ricas de Florencia, como los Albizzi y los Strozzi. Cuando, pocos años después, gracias á tan rápida como merecida fortuna, y por una sorpresa del conclave, Parentucelli era elevado á la suprema dignidad de la Iglesia, Cosme de Médicis, estimando el gran honor que recaía en Florencia, le mandó una brillante embajada de salutación. Nicolás V tomó partido resueltamente por el Renacimiento florentino, y como su piedad sincera no despertaba sospechas, pudo abrir la Iglesia, sin recelo de nadie, al humanismo renaciente. El nombre glorioso de Nicolás V va unido al de la Biblioteca Vaticana, porque puede decirse que él la creó, aprovechándose de aquel gran momento para recoger muchos preciosos manuscritos antiguos y los códices griegos traídos de Bizancio. Es natural que Nicolás V quisiera tener á su lado, para las grandes obras arquitectónicas que proyectaba, á un arquitecto florentino, y éste no podía ser otro que León Bautista Alberti, el más culto y erudito de todos los artistas de su época. El Papa bibliófilo encargó al arquitecto humanista una serie de reformas, y juntos trazaron un proyecto quimérico de ciudad ideal, del que sabemos algo por los



Fig. 84. — Un balcón del palacio de la Cancillería. Roma.

libros de Alberti: *De re ædificatoria*. El programa se redujo, naturalmente; pero la obra principal, que debía ser la nueva iglesia sobre el sepulcro de San Pedro, fué comenzada, derribando la parte posterior de la venerable basílica vaticana. León Bautista Alberti no hizo más que empezar los cimientos del nuevo ábside, pero la concienzuda dirección del gran florentino permitió un siglo más tarde al Bramante y Miguel Angel levantar los colosales muros que habían de sostener la cúpula actual de la iglesia de San Pedro.

Un sucesor de Nicolás V, de origen toscano, elevado también á la silla pontificia por sus méritos literarios, es el humanista sienés Eneas Silvio Piccolomini, traductor de textos griegos y autor de amenísimos escritos. Con el nombre de Pío II, Eneas Silvio Piccolomini gobernó la Iglesia durante un corto número de años, despertándosele también, como á Nicolás V, vehementes deseos de fundar una ciudad modelo, pero no en Roma, sino en la campiña de Siena, su patria, la que llevaría el nombre de Pienza, para perpetuar el de su iniciador. La muerte prematura de Pío II paralizó los trabajos que en Pienza se estaban realizando; hoy quedan allí varios monumentos, como la catedral, el palacio pontificio y otros palacios para los cardenales, todo del más puro estilo del *cuatrocientos*, sin que hayan venido á reunírseles, en ningún tiempo, las casas modestas que debían servir para el resto de la población. Pero lo importante es que con los Papas toscanos, Nicolás V, Pío II y su sobrino Pío III, el Renacimiento florentino se impone definitivamente en Roma.

Con la presencia de León Bautista Alberti y de los Papas florentinos, nuevos artistas llegaron á Roma para construir según el estilo cuatrocentista toscano, y así pertenecen á él completamente las iglesias de San Agustín y Santa María del Pópolo. Sin embargo, donde el estilo nuevo se manifestó en seguida con un carácter local romano bien marcado, es en los grandes palacios; las ruinas de los antiguos edificios civiles romanos ofrecían modelos de fachadas y de disposición de conjunto que no podían encontrarse en Florencia. El más característico es el llamado hoy de la Cancillería, construído á mediados del siglo XV para residencia del cardenal Riario, cuyo nombre se ve en el friso que

corre por el centro de la fachada. Se ha supuesto que este edificio sería obra del Bramante, un arquitecto posterior, de estilo mucho más clásico; tanta es ya la grandiosidad romana que tiene el palacio de la Cancillería; sin embargo, el Bramante no vino á Roma hasta mucho más tarde, y todavía hoy ignoramos quién fué el arquitecto de la obra. Es fácil que fuese un florentino, porque en la disposición de la fachada se ve como una traducción toscana cuatrocentista de la superposición de pisos del anfiteatro ó coliseo y en la decoración aparece muy claramente el estilo cuatrocentista. Imposible parece que este edificio haya podido ser considerado hasta nuestros días como una obra del Bramante (fig. 84).



Fig. 85. — Patio del palacio de Venecia. Roma.

Otro palacio romano de la misma época es el llamado de Venecia, porque en él residió después el embajador veneciano, pero lo hizo construir el cardenal Barbo y es obra, según dice el Vasari, del florentino Julián de Majano. Al exterior aparece un gran alcázar de paredes lisas, coronado por una barbacana saliente, como el castillo de Este en Ferrara, pero el patio tiene una sobriedad clásica tan romana, de líneas tan puras, que parece una profecía del estilo que un siglo después debía desarrollarse en Roma, inspirado más directamente en los edificios antiguos que en el arte de los humanistas cuatrocentistas florentinos. La imitación de los órdenes superpuestos del teatro de Marcelo es evidente; columnas adosadas, que sirven de pilastras, vuelven á separar en cada piso los arcos de aquel patio (fig. 85).

Sin embargo, el más bello palacio cuatrocentista italiano, el palacio ducal de Urbino, fué construído por un extranjero, el dálmata Luciano de Laurana. Exteriormente, este edificio, dispuesto sobre un terreno irregular, todavía parece medioeval, porque no puede asentarse sobre un gran espacio que permita desarrollar una gran fachada; el duro clima de Urbino, en los Apeninos, obliga además á levantar las cubiertas expuestas á la nieve; en cambio, en su interior es uno de los monumentos más puros de líneas, más bellos por la distinción de todos



Fig. 86. — Chimenea en el palacio ducal de Urbino.

sus detalles que existen en el mundo. Los mismos florentinos lo admiraban y Lorenzo de Médicis pedía dibujos del edificio; por más que el palacio de Urbino no produce efecto sino en el lugar mismo, ni las fotografías dan idea de la elegancia de sus proporciones. El patio es de una simplicidad extraordinaria; tiene un pórtico inferior de varios arcos de medio punto, sosteniendo un friso con una inscripción en letras clásicas; en las salas, hoy desmanteladas, hay prodigios de decoración en puertas y ventanas, y en las grandes chimeneas, con los escudos de los Montefeltro (fig. 86). Hoy el palacio de Urbino, sin muebles ni tapices, sin su riquísima biblioteca de libros preciosos, que fué agregada á la del Vaticano, causa profunda melancolía á quien lo visita, al ver tanta belleza abandonada y advertir en los adornos de las salas un vivo reflejo de aquella corte refinadísima de Urbino, de cuyas intelectuales diversiones nos entera el libro de Baltasar de Castiglione sobre *el perfecto Cortesano.*

Al igual que palacios urbanos, para esta vida nueva de las cortes, para los prelados y hasta los ciudadanos acaudalados, las costumbres exigían también la construcción de otros palacios secundarios, de ligera arquitectura, para los jardines ó fincas rurales. Todos los Mecenas del Renacimiento tenían, á imitación de los antiguos romanos, sus casas de campo alhajadas con obras de arte y propias para gozar en ellas de vez en cuando algunos días de esparcimiento, con diversiones más ó menos espirituales. De los Médicis queda el recuerdo de sus primitivas casas de recreo y hasta se ha conservado el relato de interesantes conversaciones, cuando á ellas se retiraban, dejando la ciudad, con algunos de sus amigos artistas; estas villas fueron reconstruídas, y más tarde abandonadas, por los duques de Toscana. En Nápoles, el rey aragonés Alfonso V, llamado el Magnánimo, hizo construir dos de estas casas de recreo, y de una de ellas, el famoso *Paggio-reale*, nos queda la planta, reproducida por Serlio en su «Tratado de la Arquitectura». Era una construcción casi abierta, de planta cuadrada, con un patio central y pórticos en cada fachada; las únicas habitaciones que se podían cerrar eran las dispuestas en los cuatro ángulos.

Las relaciones personales de Alfonso V de Aragón con Lorenzo de Médicis, el nieto del gran Cosme, explican la atracción de los artistas de Florencia, que llenaron Nápoles de monumentos de arquitectura y escultura cuatrocentista. Alfonso era ya, antes de venir á Italia, un espíritu refinado, dotado de extraordinario buen gusto; su biblioteca, inventariada cuando sólo era infante, estaba

llena de obras clásicas. Alfonso aprovechó las simpatías que la casa de Aragón tenía en Sicilia, y los derechos más ó menos dudosos de la misma al reino de Nápoles, para aventurarse en una guerra de conquista de la Italia meridional, logrando, después de mil vicisitudes, entrar triunfalmente en Nápoles. Desde aquel momento el rey aragonés no vuelve más á sus estados de España y se convierte en el príncipe italiano más decidido protector de las ideas nuevas del Renacimiento. Sólo son dignos de ponerse á su lado, por la elevación de espíritu de que dieron pruebas, Cosme de Médicis y Nicolás V; pero comparados con Alfonso, el duque de Urbino, Segismundo Malatesta y los señores de Milán resultan personajes secundarios. En Nápoles, además, el Renacimiento adquiere un carácter especial: la vida y las costumbres paganas son ensalzadas, sin el pudor que se encuentra siempre en los eruditos intelectuales de Florencia.

Alfonso conmemora su entrada triunfal en Nápoles mandando construir un maravilloso arco en la puerta del *Castelnuovo*. El *castillo nuevo*



FOT. ALINARI

Fig. 87. – Arco de Alfonso V de Aragón. NÁPOLES.



Figs. 88 y 89 — Relieves laterales de la puerta del arco de Alfonso V de Aragón. NÁPOLES.

de Nápoles es una construcción gótica del tiempo de los reyes franceses de la casa de Anjou, con torres cilíndricas con barbacanas; y en el muro que quedaba entre dos de estas torres, los artistas cuatrocentistas venidos á Nápoles hicieron el más extraordinario monumento para la gloria del rey aragonés. La parte baja está imitada de los arcos de triunfo romanos, con una puerta de arco de medio punto flanqueada por dos columnas adosadas y dos magníficos grifos en las enjutas del arco que sostienen el escudo de Aragón (fig. 87). A cada lado, en el grueso del muro, reaparecen los relieves de carácter histórico, como los que vemos en los arcos de Tito y Constantino en Roma (figs. 88 y 89).

Más arriba, sobre el friso, hay un alto relieve que representa la entrada triunfal de Alfonso en Nápoles, precedido de los grupos de sus guerreros, los heraldos con trompetas y, por fin, el carro real, tirado por cuatro caballos blancos, con la llama símbolo de sus virtudes, tal como lo describen sus biógrafos el Valla, el Pontano y el anónimo de Valencia (fig. 90). Más arriba, como la pared siempre muy alta de la fortaleza medioeval pide más decoración marmórea, hay un nuevo cuerpo, formado por una logia ó balcón abierto que repite el motivo del arco inferior. Por fin, en el remate, hay un nuevo friso de nichos con estatuas simbólicas, que más tarde se terminó con un remate curvo con un retrato.

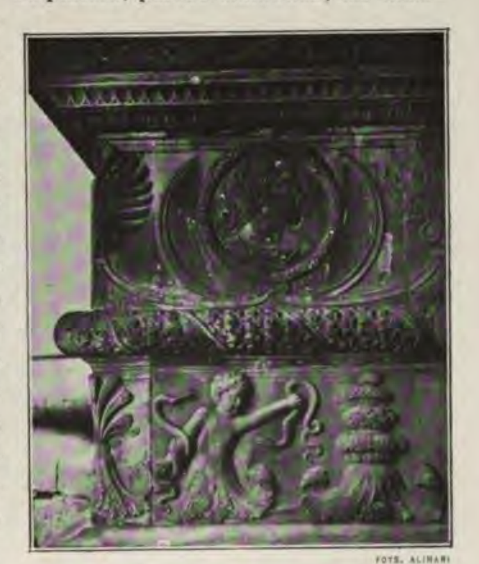
El arco de Alfonso, recientemente restaurado, proclama en su alta pared llena de esculturas la gloria del rey aragonés, no sólo como político, sino también como hombre ilustrado y amante de las artes, aventajando, él, recién llegado á la tierra clásica, á los príncipes italianos más entusiastas del Renacimiento. No se sabe quién fué el arquitecto director de la obra; de los registros aragoneses de Barcelona sólo se ha averiguado el curioso detalle de que el mármol procedía de Mallorca, y los nombres y salarios de los escultores que trabajaron en su decoración, la mayor parte florentinos; mas para disponer este conjunto ori-

ginal se ha pensado en el propio León Bautista Alberti ó en Luciano de Laurana. Por lo menos conviene hacer constar que á mediados del siglo XV, época en que se erigió el arco de Nápoles, no había en toda Italia más arquitectos que los del templo de Rímini y el del palacio de Urbino que fueran capaces de proyectar una obra como el maravilloso arco de Nápoles (figs. 91 y 92).



Fig. 90. — Alfonso V en su carro triunfal. *Arco de Nápoles.*

Por medio de Alberti y del Laurana vemos cómo el estilo cuatrocentista florentino se extiende de Mantua á Rímini, Urbino, Roma y Nápoles. Otro arquitecto también de Florencia, Sansovino, se encarga de llevar más tarde hasta Venecia los principios del nuevo estilo; aunque allí, por la tradición de las formas abiertas de los palacios con series de ventanas, hubo de adoptar también un carácter especial. En cada región de Italia, ya sea por efecto del clima ú otras causas, los edificios cambian algo de composición; sin embargo, en todas las regiones el estilo cuatrocentista es uniforme en la decoración, eminentemente florentina, de relieves planos, delicados, como si fuesen de orfebrería. La circunstancia de haberse formado Brunelleschi, en su juventud, en un taller de platero, parece simbólica; las decoraciones del estilo cuatrocentista, todas, podrían ser ejecutadas en materiales preciosos, tan fina y pulcramente labrados están los detalles. Los mismos temas arquitectónicos se afinan y subdividen; las cornisas multiplícanse graciosamente; las pilastras son divididas, por Alberti, en recuadros con un tema decorativo en cada uno; los púlpitos, sarcófagos y tribunas están llenos de pequeñas ménsulas, cartelas y columnitas; en los frisos de decoraciones vegetales aparecen cabecitas y animales. Los mismos temas romanos antiguos de palmetas, guirnaldas y rizos de acanto, en el estilo cuatrocentista italiano se labran con tal finura que parecen una taracea apenas destacada del fondo liso; todos estos motivos se combinan ya con una gracia y



FOTS. ALINARI

Fig. 91. — Basamento. Arco de Alfonso V. NÁPOLES.

distinción verdaderamente modernas. Como siempre sucede en el mundo espiritual, los artistas que alrededor de Cosme y Lorenzo de Médicis, de Alfonso de Aragón y de Nicolás V trataban sólo de resucitar la antigüedad, creaban, sin pensarlo, un arte nuevo.

Resumen — A fines del siglo XIV, Florencia, que tan gran revolución había presenciado en el campo de la escultura y la pintura, seguía aún repitiendo, en su catedral, las formas medioevales del gótico usado en el resto de Italia, sin ninguna variación. Sólo el campanile, por su extraordinaria belleza, debe ser citado especialmente; nada se sabe del autor ni de la historia de esta magnífica torre cuadrada, una de las más exquisitas obras de arte que ha producido la humanidad. Por ello, causa mayor sorpresa la aparición de la cúpula de Santa María de las Flores, en Florencia, obra de Brunelleschi, que señala el punto de partida del Renacimiento en la arquitectura. Esta cúpula, de cuarenta metros, es doble y se levanta sobre un tambor octogonal, encima del tejado de la iglesia. Se ha dicho que Brunelleschi quería imitar las cúpulas romanas, como la del Panteón de Agripa; pero la teoría de la cúpula doble con una estructura exterior más peraltada, que sirve de contrafuerte, no es romana ni bizantina, sino más bien románica, y parece derivada de los ciborios de las iglesias cistercienses. Donde Brunelleschi imita claramente la antigüedad romana es en sus dos iglesias de Florencia, la de San Lorenzo y la del Santo Espíritu, ambas con la planta y elevación de una basílica pagana. Brunelleschi creó también el tipo de la morada señorial con su proyecto del gigantesco palacio Pitti, que no debía terminarse hasta más tarde. Discípulos como Michelozo y Benedetto de Majano prosiguen cultivando el estilo del maestro. León Bautista Alberti, casi contemporáneo de Brunelleschi, espíritu elevado y muy erudito, completa la obra de Brunelleschi y extiende su manera de trabajar por el Norte de Italia y Roma. A fines del siglo XV sucédense varios Papas toscanos, y éstos llaman á Roma maestros de Florencia para encargarles grandes construcciones y obras edilicias. A esta última época del siglo XV, cuatrocentista en todos sus detalles, pertenece el palacio romano de la Cancillería, que torpemente hubo de atribuirse al Bramante, famoso arquitecto del siglo siguiente. En Nápoles, la generosidad y buen gusto del gran rey aragonés, Alfonso V, atrae también á los artistas florentinos; el arco triunfal que ellos le erigieron, en la entrada del *Castillo nuevo*, es uno de los monumentos más característicos de este estilo florentino, llamado del *cuatrocientos*.

Bibliografía. — DURM: *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, 1903. — MILANESSI: *Opere storiche di Antonio Manetti*, 1887. — FABRICZY: *Fil. Brunel eschi*, 1892. — SCOTT: *Brunellesco*, 1902. — GEYMULLER: *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, 1900 — LUBKE: *Geschichte der Architektur*, 1886. — C. YRIARTE: *Rimini*, 1882. — WOLFF: *Michelozzo*, 1900.



FOT. ALINARI

Fig. 92. - Detalle del arco de Alfonso V. NÁPOLES.



Fig. 93. — Estatuas de Donatello en el *campanile* de Florencia.

CAPÍTULO V

LOS GRANDES ESCULTORES TOSCANOS CUATROCENTISTAS. — LAS PUERTAS DEL BAPTISTERIO. DONATELLO. — VERROCHIO. — JACOPO DELLA QUERCIA. — LOS DELLA ROBBIA. LOS DECORADORES CUATROCENTISTAS. — LAS MEDALLAS

Al comenzar el siglo XV, el arte de la escultura, renovado por los pisanos, había acabado por concentrarse en Florencia. Se trabajaba activamente en el Duomo, sobre todo en las fachadas laterales, una de las cuales, con la bella puerta llamada *de la Mandorla,* que hemos reproducido en el capítulo anterior, está cuajada de esculturas. De los discípulos de Nicolás y Juan de Pisa, ya hemos visto que el de más talento, Arnaldo, era florentino, y que durante el tiempo que pasó en su patria, formó una escuela de escultores; éstos fueron los que llevaron á Nápoles el estilo de los pisanos, al labrar los sepulcros de los príncipes de la casa de Anjou. Otro escultor de la escuela de Arnaldo, un tal Andrés, llamado por sobrenombre *Pisano,* acaso más por su arte que por su origen, había trabajado también en Florencia; además de muchas obras suyas que se veían en la catedral, ejecutó unas puertas de bronce para el baptisterio, divididas en recuadros con escenas de la historia de San Juan.

El Bautista era uno de los santos protectores de la ciudad; por esto el pequeño baptisterio octogonal, con su cúpula decorada aún con mosaicos bizantinos, venía á ser como una especie de santuario nacional. Leonardo proyectó alzarlo todo sobre un basamento, por medio de grandes é ingeniosas máquinas, para que resultara más esbelto, y el Vasari le llama aún «templo antiquísimo y


FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA.

Fig. 94. — Brunelleschi. El sacrificio de Isaac. *Museo Nacional.* FLORENCIA.

principal de la ciudad». El pequeño edículo octogonal, con sus fuentes bautismales en el centro, tiene tres fachadas: una delante de la catedral y dos más, una á cada lado; en su pared posterior, el ábside con el altar, construído en el grueso del muro. Estas tres fachadas tienen cada una dos puertas de bronce; las primeras son las que fundió Andrea *Pisano,* ya citado; las otras dos, de las que vamos á hablar ahora, fueron obra de Lorenzo Ghiberti, el primer gran escultor del siglo. Corría precisamente el año 1401 cuando los mercaderes de Florencia se propusieron completar la decoración del San *Giovanni* con estas dos nuevas puertas de bronce. Para ello abrieron un concurso, en el que tomaron parte siete escultores, todos toscanos: dos de Siena, dos de Arezzo, uno de Val d'Elsa y los dos florentinos: Brunelleschi, el que había de ser después arquitecto de la cúpula, y Lorenzo Ghiberti, entonces de poco más de veinte años. Todos tenían que componer y fundir, en el término de un año, un plafón de la misma forma y medida de los de la puerta de Andrea Pisano, desarrollando dentro de la orla del recuadro un mismo asunto, el Sacrificio de Isaac.

Se han conservado en el Museo Nacional, de Florencia, los modelos en bronce presentados en este concurso por los florentinos, Brunelleschi y el Ghiberti; se ve que en tiempo del Vasari ya los admiraban, comentándolos y comparándolos en todos sus detalles (figs. 94-95). Es de suponer que los que propusieron el tema, señalaran también el número y posición de las figuras, porque en ambos modelos hay el mismo número de personajes; á los escultores no quedaba más que disponerlos según aquella novedad y belleza de estilo que constituye la invención artística. En los dos relieves, Isaac está sobre un ara y Abrahán en el momento de cogerle por el cuello; en los dos, el ángel que le enseña el cordero aparece en la parte superior, y en la inferior los dos criados, con el asno que ha traído la leña para el sacrificio. En el relieve de Brunelleschi podemos

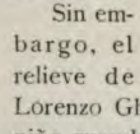

FOT. ALINARI

Fig. 95. — Ghiberti. Sacrificio de Isaac. *Museo Nacional.* FLORENCIA.

apreciar su portentosa habilidad como escultor, después medio olvidada por su afición dominante, la arquitectura, y, sobre todo, por los trabajos de la cúpula; adviértense también curiosos detalles de gran naturalidad, como el del cordero que se rasca el cuello, y la singular imitación de la antigua estatua del niño *espinario* (que se saca una espina del pie), reproducida en uno de los tipos de los sirvientes. Este relieve de Brunelleschi demuestra que Florencia estaba bien preparada para dar vida á su escuela de escultura cuatrocentista, cuando un hombre como Brunelleschi, que después casi abandonaba este arte, llegaba á componer y ejecutar un relieve parecido dentro de la forma ingrata del cuadro lobulado (fig. 94).



Fig. 96. — Puertas del baptisterio. FLORENCIA.



Sin embargo, el relieve de Lorenzo Ghiberti le supera todavía. El escultor, casi niño cuando labró su maravillosa composición, muestra la disciplina de sus años de estudio en el taller de su padrastro, que era un gran platero (fig. 95). La pulcritud de la fundición parece ser lo que determinó á los treinta y cuatro jueces á decidirse en favor de Ghiberti; él mismo, en su escrito titulado: *Comentarios de la Pintura*, habla con orgullo, en su vejez, de su triunfo en aquel concurso, asegurando que los otros competidores se retiraron al reconocer su superioridad. Es posible, sin embargo, que por un momento se pensara en adjudicar la obra á los dos florentinos y que Brunelleschi, según dice un biógrafo, sólo cediera para no tener que trabajar en colaboración. Sea lo que fuere, esta vez el resultado del concurso fué favorabilísimo para el arte; Brunelleschi se confirmó más en su vocación de arquitecto, y Ghiberti pudo realizar libremente en las puertas maravillosas un ideal nunca soñado para la escultura.



Fig. 97. — Orla de las puertas del baptisterio. FLORENCIA.

Hizo el Ghiberti los recuadros de estas segundas puertas con las orlas casi góticas, como eran las de las primeras puertas de Andrea, pero en sus escenas manifestó ya aquella gracia y bello naturalismo que carac-



Fig. 98. — Puerta del baptisterio. Marco.

terizan su relieve del concurso. En los fondos se marcan graciosamente los paisajes con árboles, las figuras se agrupan y mueven en gestos finos, sorprendidos de la realidad. Estas puertas con escenas evangélicas fueron la escuela en que Ghiberti se familiarizó con el arte y la técnica de la fundición; el Vasari cuenta que, al fundir el gran marco de las puertas, el molde se estropeó y tuvo que hacerlo otra vez. Un siglo más tarde, la obra despertaba aún tanta curiosidad que se recordaba el lugar donde se habían fundido las puertas y se enseñaban los restos del horno del Ghiberti, detrás del hospital de los tejedores.

Después de estas segundas puertas del baptisterio, en las que trabajó hasta el año 1424, la fama del Ghiberti era ya tanta que se le encargaron las terceras, que constituyen su obra maestra, sin ningún concurso y permitiéndole hasta cambiar el número de los asuntos que le habían propuesto, según programa que trazó el erudito Leonardo Bruni. Según éste, la tercera puerta tenía que estar dedicada al Antiguo Testamento, con veintiocho recuadros, donde se explicarían uno por uno los principales temas de la Creación y la historia de Israel; cada batiente de la puerta estaría dividido en siete zonas, con dos relieves cada una. El programa de Leonardo Bruni no fué aceptado por el escultor más que en principio, faltando á la simetría con las otras dos puertas así repartidas. Esta libertad del Ghiberti sobre los asuntos impuestos era también otra nota del Renacimiento; habían pasado ya los tiempos en que los teólogos imponían los temas á los pintores para formar la Biblia en imágenes, para enseñanza de los no letrados. Si se aceptaba el consejo de los eruditos era más bien para representaciones clásicas ó laicas (como el cuadro de la Calumnia de Boticelli); la Biblia era demasiado conocida para tener que esclavizarse con un orden metódico en los asuntos. Ghiberti acumuló varios de ellos en un mismo relieve, reuniendo la historia bíblica en diez compartimientos



Fig. 99. — Puerta del baptisterio. Marco.



GHIBERTI. RELIEVES DE LAS PUERTAS DEL BAPTISTERIO DE FLORENCIA
La Creación. Creación de Adán y Eva, el pecado original y la expulsión del Paraiso.



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA.

Caín y Abel. La choza de Adán. Abel arando. Caín y su rebaño. Los dos sacrificios. Caín mata á Abel.



suficientemente grandes para poder desarrollar los fondos en perspectiva, los paisajes y pintorescas representaciones con muchas figuras que sólo se anunciaban en sus puertas anteriores. «En algunos de estos diez relieves, —dice Ghiberti en sus *Comentarios,*—he introducido más de cien figuras, en otros menos, trabajando siempre con conciencia y amor... Observando las leyes de la óptica, he llegado á darles una apariencia de la realidad que á veces, vistas de lejos, las figuras parecen de bulto entero. En diferentes planos, las figuras más cercanas son mayores; las de más lejos disminuyen á los ojos de tamaño, como pasa en la naturaleza.» Este párrafo de los *Comentarios* indica cuán conscientemente el escultor florentino realizaba la invención del relieve pictórico, que no se había sabido ejecutar desde la antigüedad clásica. En los púlpitos de los pisanos, las figuras, todas del mismo tamaño y del mismo alto relieve, indican sólo por el gesto y el sitio que ocupan, el papel que representan en la escena.



Fig. 100.—Donatello. San Jorge. FLORENCIA.

En los relieves de su última puerta, Ghiberti realiza una maravilla de efectismo plástico, superando hasta los mismos resultados de los relieves del arco de Tito. En el cuadro de la Creación y del pecado original, el jardín del Paraíso tiene en el relieve una frescura primaveral. (Lám. VI.) La acumulación de las escenas, en lugar de ser una traba para el artista, es motivo de invención y de nuevos efectos para todas las escenas reunidas. Así, por ejemplo, la creación del hombre en primer término permite hacer más dulce el bello relieve con la figura de Eva, y el grupo del Todopoderoso con una nube de ángeles que se pierden en la atmósfera, da luz y espacio al paisaje del jardín. Lo mismo pasa en el maravilloso paisaje de la leyenda de Caín y Abel; las diversas escenas están separadas por un barranco con pinos, para que á lo lejos, y en la parte más alta, se levanten los dos altares con los sacrificios al Señor, y en el fondo, aún, la cabaña de los primeros padres en una perspectiva bellísima de montañas. (Lám. VI.) Ghiberti, para demostrar, sin duda, que si artísticamente se apartó de la distribución de asuntos impuesta por Bruni, procuró cumplir todo su programa, describe en sus *Comentarios* estos relieves, no dejando de mencionar los asuntos que se encierran en cada uno. Sin embargo, cuando en su imaginación sentía una composición grandiosa que exigía todo un relieve, se lo concedía sin vacilar, como en la teatral escena de Salomón y la reina Saba, en medio de una multitud de animados grupos y con una perspectiva arquitectónica de pórticos en el fondo. Lorenzo Ghiberti empleó más de veintidós años en la ejecución de estos diez relieves, enriqueciéndolos con una orla de adornos vegetales y cabezas de profetas (fig. 97), y, sobre todo, con un marco, también de bronce,


FOT. ANDER.
Fig. 101. — Donatello. San Juan. *Museo Nacional.* FLORENCIA.

rodeado de la más exquisita decoración de hojas y pequeños animales que haya producido nunca la escultura (figs. 98-99). El Vasari, en cierto modo, tiene razón cuando dice que es «la más bella obra que se haya visto nunca entre los antiguos y modernos»; ciertamente las decoraciones vegetales de los frisos romanos más perfectos de la época de Augusto no llegan á esta maravilla de vida y lozanía que tiene el follaje del marco de las terceras puertas del Ghiberti. Algunas de sus hojillas parecen vaciadas del natural; tanta es su riqueza de detalles; pero los relieves fueron tan hábilmente fundidos y están tan bellamente combinados con cintas y pequeños lagartos, pájaros y vivarachas ardillas, que superan acaso en gracia y espíritu al que poseen los propios seres naturales. Estas puertas últimas del Ghiberti, con sus marcos, fueron colocadas donde habían estado antes las de Andrea Pisano, con escenas de la vida de San Juan, en la fachada delante de la catedral, y pronto fueron llamadas por el pueblo *las puertas del Paraíso,* acaso por su escena de la Creación ó por lo mismo que motivó la frase de Miguel Angel, quien, según el Vasari, *fermatosi a veder questo lavoro e domandato quel che glie ne paresse... rispose: Elle son tanto belle che elle starebben bene alle porte del Paradiso...*

Si admirable resulta Ghiberti en los relieves de las puertas, no estuvo tan afortunado en varias figuras de santos que se le encargaron. Ghiberti es realmente el maestro de una sola obra, como, por lo demás, ocurre con tantos otros artistas, cuya abundante producción no es más que la repetición fría de inspiraciones ya apagadas. Sin embargo, aun en la vejez su reputación en Florencia era grandísima, por lo que es muy posible se le quisiera asociar á Brunelleschi para dirigir la obra de la cúpula, como si el famoso escultor tuviese que ser una garantía de moderación para las genialidades del gran arquitecto. El Vasari cuenta multitud de anécdotas sobre el desacuerdo entre ambos maestros. Brunelleschi, según dice, sentíase humillado por esta colaboración que le había sido impuesta, acabando por vencer y quedando como único director.

Hoy se cree que en el relato del Vasari haya mucha fantasía; lo cierto es que en una de las últimas cartas de León Bautista Alberti á Brunelleschi le encarga que salude al Ghiberti, como muy amigo suyo, y al mismo tiempo le envía un recuerdo para los grandes escultores y pintores más íntimos de Brunelleschi: Donatello, Lucca della Robbia y el pintor Masaccio, de quienes sabemos con certeza eran todos amiguísimos del director de la cúpula del Duomo. Porque de todo este grupo de artistas florentinos, el centro, la inteligencia superior, reconocida por todos, parece haber sido Brunelleschi; él fué, como hemos dicho, el Fidias arquitecto del cuatrocentismo florentino. A Brunelleschi se debe, en gran parte, la formación del mejor escultor de la época, llamado Donato, ó más familiarmente Donatello, con el que hizo por lo menos un viaje á Roma, para estudiar ambos la antigüedad clásica. Donatello reúne ya á la técnica perfecta de la escuela florentina del Ghiberti, afinada aún con sus estudios personales de las estatuas antiguas, un nervosismo moderno; sus figuras tienen siempre un gesto y una expresión tal que parece, digámoslo así, proyectar hacia afuera un espíritu que no cabe en el mármol. El Vasari describe como sigue el bellísimo San Jorge hecho para Or-San Michele (fig. 100), y sus palabras dan á comprender que ya se observaron en seguida estas características especiales de las obras de Donatello: «El santo tiene una expresión vivísima, y en la cabeza se conoce la hermosura de la juventud, y el ánimo y valor en las armas, con una vivacidad verdaderamente terrible y un maravilloso gesto de moverse dentro del mármol. Y ciertamente,—prosigue el contemporáneo de Miguel Angel,—en las figuras modernas no se ha vuelto á ver tanta vivacidad ni tanto espíritu como la naturaleza y el arte, obrando por medio de Donatello, consiguieron en esta estatua.» Se ha comparado el San Jorge de Florencia con el noble caballero medioeval de la catedral de Chartres, el bellísimo San Teodoro, una de las obras más delicadas de la escultura gótica francesa, pero el guerrero francés, con su expresión piadosa de cruzado, es un espíritu sereno que refleja claramente un ideal; en cambio, el joven San Jorge, de Donatello, se agita dentro de su coraza, como explorando siempre un horizonte indefinido. La estatua de San Jorge fué colocada, con otras varias suyas, en este singular edificio de Or-San Michele, que era la iglesia de los artesanos de la lana, donde habían trabajado ya Orcagna, Arnaldo, Ghiberti y otros artistas florentinos anteriores.



Fig. 102.—Donatello. El Bautista
Museo Nacional. FLORENCIA.



Fig. 103.--Donatello. Supuesto retrato de Nicolás Uzano. *Museo Nacional.* FLORENCIA.

El San Jorge, de Donatello, había permanecido, hasta hace poco, en su propio lugar, en el nicho en que lo colocó el escultor; pero siendo el mármol algo poroso y corrosible, fué trasladado el original al museo y substituído por una copia. Sin embargo, quedan en Or-San Michele, al exterior, otras estatuas originales suyas, entre ellas un San Marcos; Donatello está bien representado aún en aquel templo, que los artesanos florentinos no cesaron de adornar con obras de arte durante todo el siglo XV. Labró también Donatello, en Florencia, varias estatuas aisladas, para iglesias y oratorios; sus tipos preferidos eran los santos ascéticos, en lucha consigo mismos: la Magdalena ó el Bautista, patrón de la ciudad, joven ó viejo, pero siempre como caña profética agitada por el viento seco del desierto (figs. 101 y 102).

Hizo también para la catedral la tumba del ex papa Juan XXIII, depuesto por el Concilio de Constanza, que murió en Florencia, y decoró también la fachada occidental del *campanile* con esculturas que son acaso las más populares de la ciudad, tan llena de obras de arte. Son estatuas mayores del natural y representan también á San Juan Bautista y dos profetas, que, según el Vasari, son retratos de dos ciudadanos; la del medio, que quiere representar á Jeremías, es un hombre calvo que se ha dicho fué un tal Barduccio, pero que el pueblo llama familiarmente *el Zuccone;* mientras la otra, de Abdías, reproduce el tipo de un joven que se llamó, según algunos de sus contemporáneos, Francisco Soderini (fig. 93). Donatello tenía estas estatuas en gran estima, según se dice, particularmente la del Zuccone, por la que solía jurar cuando quería ser creído. Acaso las diversas semejanzas de personajes que se han supuesto retratados en aquellos profetas, sean todas desacertadas; lo cierto es que no conservamos de Donatello ningún retrato auténtico de sus patronos los Médicis ni de sus contemporáneos florentinos, como hicieron después espléndidamente los escultores de la generación siguiente. El Vasari habla, sin embargo, de un busto en bronce de la esposa de Cosme, que en su tiempo estaba en el guardarropas ó tesoro de los Médicis y que hoy ha desaparecido. El busto policromado de cerámica, del Museo Nacional, que se supuso era el retrato de Nicolás Uzano (fig. 103), ha sido comparado por Studnizca con medallas antiguas, demostrando que Donatello intentó con esta obra hacer un retrato de Cicerón y que el humanista florentino Nicolás de Uzano no tiene nada que ver con ese busto.

Donatello estudiaba, pues, en las medallas y bronces y en los mármoles clásicos (algunos de los cuales restauró por encargo de Cosme de Médicis), pero aún más principalmente en la viva variedad de la naturaleza. Los gestos son

arrancados del natural, y las caras, aunque no sean el retrato de una persona determinada, traducen un estado de espíritu, de conciencia de la propia psicología, desconocido de los antiguos. Acaso sus figuras conocieron también la gran tragedia de tener que conseguir rápidamente los resultados de perfección de los tipos que la escultura griega y romana consiguieron en varias generaciones; asombra pensar que de las estatuas tan excelentes, aunque casi góticas, de Juan de Pisa, á las esculturas tan modernas de Donatello no haya transcurrido más que un siglo. «Porque si en tiempo de los griegos y romanos hubieron de ser muchos los escultores para que el arte consiguiera la perfección (como dice su biógrafo), él solo, con la multitud de sus obras, hizo otra vez volver á ser perfecta y maravillosa la escultura en nuestro siglo.» Estos artistas cuatrocentistas florentinos veían cada día los mármoles antiguos y los apreciaban tanto ó más que nosotros; el Ghiberti, por ejemplo, describe con todos los detalles una estatua romana, acabando por decir «que cuando el ojo creía haber ya agotado su belleza, el tacto descubría aún en ella nuevas perfecciones.» Era tanta la perfección de los antiguos, que á los escultores cuatrocentistas la belleza clásica debía parecerles una sublimidad inasequible. Brunelleschi y Donatello, en sus viajes á Roma, se anticiparon á excavar en las ruinas antiguas mármoles y esculturas, que á su sabor contemplaron é imitaron luego, como el Ghiberti, pero siempre con aquella delicadeza florentina que caracteriza toda su época. Hemos de llamarles todavía *cuatrocentistas* á falta de otro nombre, bautizándoles con el de su siglo, que ellos personifican, tan alejados aún de la antigüedad romana como del realismo moderno que se inicia con Miguel Angel. La decoración también los mantiene algo rezagados, pues la gramática ornamental pagana no se ha restablecido aún; en los frisos, las guirnaldas son finas, aplanadas, las cintas angulosas, sus rosarios y ovas se multiplican indefinidamente, envolviendo los temas escultóricos con una nota femenina. Acaso nada produzca una impresión tan completa de cuatrocentismo florentino como la preciosa *Anunciación* en relieve de Donatello, en Santa-Croce (fig. 104), que era



FOT. ALINARI.

Fig. 104. — Donatello. La Anunciación. *Santa Croce.* FLORENCIA.



Fig. 105. — Púlpito del Donatello. PRATO.

ya admiradísima por el Vasari. Ligeros toques de oro acentúan las líneas, y con este solo color y el claro obscuro habilísimo del mármol, el relieve aparece como policromado.

Donatello no fué sólo el escultor más genial del arte florentino del *cuatrocientos*, sino que además hubo de ser su propagandista y propulsor lejos de la patria. Ya hemos visto sus trabajos en Roma; al volver á Toscana le esperaban dos encargos importantes: el púlpito circular del exterior de la catedral de Prato y una tribuna para los cantores en el Duomo de Florencia. Donatello labró el púlpito de Prato en colaboración con Michelozzo, un discípulo de Brunelleschi, autor del palacio ya citado de Cosme de Médicis en la vía Lata. El púlpito de Prato debió ser ejecutado en 1434 y está en un ángulo de la iglesia; se apoya sobre un precioso capitel de bronce y encima de varias filas de ménsulas que avanzan hasta sostener el antepecho; entre las columnitas hay relieves maravillosos de grupos de niños saltando y cantando (fig. 105). Los púlpitos litúrgicos de los pisanos, con sus representaciones evangélicas, se han convertido en estas tribunas graciosas donde triunfa tan sólo la gracia juvenil. Dentro de cada recuadro hay un tipo nuevo de alegría; parece como si el fino mármol se ablandara á los gestos de los muchachos, á veces muy extremados.

Tan bella ó más que el púlpito de Prato es la tribuna para los cantores de la catedral de Florencia. Le fué encargada en 1433 y es fácil que dedicara á ella el tiempo que le dejaban libre otros trabajos, hasta 1440. La *Cantoria* de Donatello es una tribuna rectangular sostenida por cinco cartelas, entre las que se ven unos plafones con piezas circulares de mármoles de colores, que parecen derivar de los pavimentos romanos (fig. 106). El antepecho está también dividido en recuadros, pero sólo por unas columnitas más avanzadas, por detrás de las cuales se extiende en bajo relieve el mismo tema del púlpito de Prato con niños cantando y bailando. El fondo de este relieve, en lugar de ser de mármol liso, es del mismo mosaico que decora las columnitas, como en las obras de los marmorarios romanos. Todo en esta obra parece como impregnado del recuerdo de sus viajes á Roma; la misma forma general de la *Cantoría* parece exactamente la de un sarcófago romano. Los ángeles que cantan y bailan son muy hermosos; sus ropajes y sus carnes delicadas están esculpidos con encantadora finura. Pero el conjunto ha perdido algo, porque la *Cantoría* de Dona-



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA.

Fig. 106. — Donatello. La Cantoría del Duomo. FLORENCIA.

tello fué deshecha, y después de varias vicisitudes, restaurada fuera de su lugar, en el museo de la catedral, donde estos grupos de niños, que en lo alto del Duomo serían sólo un friso, se ven demasiado cerca, acentuándose excesivamente los gestos de cada uno.

Donatello, como ya hemos dicho, tenía que llevar lejos las fórmulas de su arte. Su fama, según parece, habíase extendido por toda Italia; de Nápoles le encargan mármoles, que labra y manda allí desde Toscana, pero otros encargos más importantes le obligan á dejar su dulce Florencia para residir en el Véneto, en Padua, una larga temporada. Donatello, para ejecutar sus diferentes trabajos, estuvo en Padua cerca de diez años; para la iglesia *del Santo* y la catedral labró un crucifijo, que fué el motivo ó encargo inicial de su viaje, y un gran altar, los dos fundidos en bronce. Hizo después una Virgen también de bronce, sentada en un trono sobre esfinges, y, por fin, la colosal estatua ecuestre de Gatamelata, que está aún en la plaza delante de la catedral. Es la primera vez que los escultores del Renacimiento se atreven á fundir en bronce un caballo, de más de tamaño natural; se comprende que la vista de las antiguas estatuas ecuestres romanas, particularmente la de Marco Aurelio, debía inquietarles; Alberti habla ya de los *modelos* que había visto, seguramente romanos, hechos con arte maravilloso, que le habían despertado el deseo de estudiar las formas y el instinto de los caballos para reproducirlos artísticamente. Donatello tenía en Padua mejor proporción para estudiar las esculturas antiguas de caballos, porque Padua está próxima á Venecia, donde se hallan los caballos griegos de bronce de San Marcos, traídos de Constantinopla. Además, es fácil que tuviera muy presentes las figuras marmóreas de caballeros que decoraban algunas tumbas medioevales

de la Lombardía y el Véneto; por lo menos se acuerda de ellas al construir su pedestal de piedra, excesivamente pequeño para su estatua ecuestre y cuya forma arquitectónica parece la de una tumba. Encima se colocó el caballo, admirable no sólo por sus dimensiones, que representan enormes dificultades en la fundición, sino también por la belleza y vida del animal en el *sbufamento e fremito* de la cabeza, algo vuelta hacia un lado. La figura del guerrero, que por su picardía y astucia mereció ser llamado *el Gata-melada*, está en actitud de mando, con un gesto de poder, pero en su cara maliciosa traduce, más que la fuerza, la sutil diplomacia del general de la república. De la fuerte coraza, que adorna una cabeza de Medusa, sale el cuello nervioso de un hombre astuto cuyos ojillos tratan de adivinar las ocultas estratagemas del enemigo, para engañarle, más que para vencerle. (Lám. VII.)

A su regreso de Padua, Donatello ejecutó todavía en Florencia varias obras en bronce para la ciudad y para su protector Cosme de Médicis. Son bellísimas las puertas que hizo para la sacristía de la catedral, menos pintorescas que las del baptisterio. Donatello no poseía el sentido del paisaje y de la luz introducida en la escultura, como Ghiberti; pero empezaba á comprender la capital importancia del cuerpo humano, que un siglo más tarde será la obsesión de Miguel Angel. Así, en las puertas de la sacristía, los fondos son planos y las figuras hablan por su forma y relieve. Acaso la única tentativa del estilo pintoresco en Donatello sea la última de sus obras, el púlpito que, por encargo de Cosme de Médicis, hizo para la iglesia de San Lorenzo (fig. 107). El púlpito rectangular de San Lorenzo parece también, por su forma, un sarcófago; en las composiciones agitadas de la Pasión, algunas figuras se pierden en el fondo, otras invaden el campo delante de las pilastras, como si en la naturaleza, trastornada



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA

Fig. 107. — Donatello. Púlpito de San Lorenzo. FLORENCIA.

Donatello. Estatua de *Gata-melada*. PADUA.

Verrochio. Estatua de Colleone. VENECIA.

por el drama del Calvario, se produjeran fenómenos sobrenaturales. En la escena de la crucifixión los ángeles vuelan alrededor de las tres cruces con gestos de dolor, como en los frescos de Asís. El efecto pictórico está hábilmente producido: á un lado las cruces, casi de bulto entero, sobre las que cae la luz, forman contraste claro con el otro plafón, donde el relieve, más bajo, marca la nota obscura de las tinieblas.

El púlpito de Donatello completaba la decoración interior de la iglesia de San Lorenzo, que era propiedad de los Médicis. Cuando más tarde se trasladó á Florencia el cuerpo de Miguel Angel, fallecido en 1564, desde aquel púlpito pronunció el Varchi la oración fúnebre; los académicos florentinos que dispusieron las exequias tuvieron buen cuidado en desnudar de paramentos aquel día el púlpito de bronce, porque, habiendo sido *de Donatello lavorato, sarebbe stato ogni ornamento que gli fusse sopraposto di gran lunga men bello.*



Fig. 108. — Donatello. David. *Museo Nacional.* FLORENCIA.



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA

Fig. 109. — Verrochio. David. *Museo Nacional.* FLORENCIA.

Después del púlpito de San Lorenzo, Donatello ya no se sintió con ánimos para emprender ninguna nueva obra importante; el delicado maestro cuatrocentista no era un gigante, como Miguel Angel, para trabajar, luchar y sufrir hasta en los cansados días de la vejez. Como nunca había sido un buen administrador de su propio caudal, en sus últimos años, según el Vasari, vivió solamente de las liberalidades de los Médicis y á su muerte fué enterrado á los pies de Cosme, que le había protegido durante toda su vida. El gran Mecenas florentino se había honrado con la amistad del más grande escultor de su tiempo; en casa de los Médicis se veían varias de sus obras; alrededor del patio del palacio de Vía Lata hay todavía unos relieves circu-



Fig. 110. — Iglesia de los Santos Juan y Pablo *(S. Zanipolo)* y estatua de Colleone, por el Verrochio. VENECIA.

lares, entre los arcos, que pasan por ser obra de Donatello. En este patio estaba también la estatua en bronce de David, hoy en el Museo Nacional (fig. 108). El joven pastorcillo lleva un sombrero de paja muy florentino, con hojas de hiedra; le cuelgan los bucles como á un efebo antiguo y pone el pie sobre la cabeza de Goliat, todavía con el casco. Es de notar que este casco del gigante tiene un relieve con una representación del triunfo del amor, inspirada evidentemente de alguna piedra grabada antigua. La asociación de Donatello á los Médicis no es puramente un caso de protección, sino la natural dependencia que tenía que haber entre este artista tan florentino y los impulsores del Renacimiento en su patria. Donatello no podría concebirse trabajando casi siempre en Roma, como Miguel Angel; á pesar de su fuerza de expresión, de su espíritu agitado, su alma conserva siempre la ternura, el ideal de la Florencia de su siglo.

El sucesor de Donatello, como escultor de los Médicis, tenía que ser otro florentino, Andrés Cione, llamado por sobrenombre *el Verrochio.* Fué el autor de las joyas, trofeos y alegorías que usaron los Médicis en las fiestas que se dieron en Florencia á mediados del siglo, pero además de su primera habilidad para la orfebrería, era un artista capaz de producir bellísimas obras de escultura. Su *David,* más joven aún y elegante que el de Donatello, se le puede comparar en perfección de técnica; se ve al Verrochio, en esta obra, obsesionado por sobrepujar la del gran maestro. La posición es la misma en ambos (figuras 108 y 109); los dos empuñan aún la espada con que han cortado la cabeza al gigante que está á sus pies; pero mientras el joven pastor de Donatello es un



FOT. ANDERSON.

Fig. 111. — Della Quercia.
Palacio comunal. SIENA.

Fig. 112. — Della Quercia. Creación de Adán.
San Petronio. BOLONIA.

inocente y humilde pastorcillo, *el David* de Verrochio es un joven nervioso, al que anima la ambición de gloria, apuesto y elegante con su coraza de cuero, bordada con gran finura.

Labró además el Verrochio varios sepulcros para los Médicis, comenzando por el de Cosme, que Donatello ya no pudo ejecutar por ser demasiado viejo; sencillo, como convenía á aquel hombre para cuya gloria bastaba su solo nombre, y además los de sus hijos y su esposa, y el de Juan de Tornabuoni, su pariente y representante de la ilustre familia en Roma. Pero la obra más característica del Verrochio como gran escultor es su estatua ecuestre de Bartolomé Colleone, en Venecia, obra de tanto empuje como la de Gatamelata en Padua, pero más arrogante y teatral que la del astuto guerrillero inmortalizado por Donatello. El escultor florentino, acordándose aquí de su habilidad de platero, ha guarnecido el caballo con un cinturón riquísimo de taracea, como la silla; el guerrero, armado de punta en blanco, mira arrogante, persuadido de su poder. La cabeza dista mucho de ser un retrato lleno de psicología, como el de Donatello; vista de cerca, es basta y apenas modelada, sin detalles; pero hay que ver el conjunto del caballo y su jinete sobre un pedestal de mármol hermosísimo, en una pequeña plaza de Venecia, donde parece agrandarse el caballo y aquel hombre más alto sobre la grupa (fig. 110 y lám. VII). La estatua ecuestre del Verrochio sólo supera á la de Donatello en esta circunstancia de encuadrarse mejor en el ambiente; la de Padua parece como perdida, colocada en un rin-



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA

Figs. 113 y 114. — Lucca della Robbia. Relieves de la Cantoría del Duomo.
Museo del' Opera. FLORENCIA.

cón de una plaza irregular. También el pedestal, que acaso no sea obra del Verrochio, acusa un gran progreso sobre el simple bloque, casi funerario, de la estatua de Gatamelata.

Resulta muy curioso que las dos únicas estatuas ecuestres que se conservan de los escultores florentinos se hallen lejos de Florencia, ambas en la Italia septentrional: en Padua y Venecia. Cuando más tarde otro florentino, Leonardo de Vinci, se propone á su vez labrar una estatua ecuestre, será también al Norte de Italia, á Milán, donde acudirá, llamado expresamente para erigir esta obra; allí hizo los proyectos y modelos de su famoso *cavallo,* que quedó sin terminar. Eran, en realidad, los hombres más enérgicos de la Italia del Norte los que sentían el ideal heroico de los *condottieri* y jefes de mesnada; para los florentinos bastaba el David joven, derribando con astucia al gigante, ó simplemente el Amor, ó Judith ó Perseo.

Verrochio murió en Venecia; los trabajos y fatigas que pasó para fundir su *caballo* fueron parte á acortar sus días. Sus obras son relativamente poco numerosas, mas por su doble carácter de pintor y escultor hubo de tener gran influencia sobre la inmediata generación; de él dependen, como maestro, grandes ingenios: Leonardo de Vinci, Lorenzo de Credi y hasta el Perugino.

Simultáneamente á estos grandes florentinos del *cuatrocientos,* un maestro solitario, hijo de Siena, aparecía, como extraño meteoro, con un arte más amplio y fuerte que el de Donatello y de su escuela. Conocido por Jacopo della Quercia, en su juventud había sido ya uno de los concursantes para las puertas



Fig. 115. — Lucas della Robbia. Madona de San Pierino. *Museo Nacional.* FLORENCIA.

del baptisterio de Florencia, con Brunelleschi y Ghiberti; después trabajó en Siena, sobre todo en una fuente bellísima, de la que sólo quedan fragmentos (fig. 111), y pasó, por fin, á Bolonia para decorar la fachada de la iglesia de San Petronio, que es su obra maestra, aunque la dejó sin concluir (fig. 112). Jacopo della Quercia dividió el basamento de esta fachada en recuadros, representando en cada uno un tema bíblico con pocas figuras, dos ó tres no más, llenándolo por entero. Dícese que allí aprendió Miguel Angel, quien estuvo en Bolonia largo tiempo, y ciertamente en los temas de la Creación, de sus frescos de la capilla Sixtina, el Buonaroti se acuerda del estilo y las composiciones grandiosas ejecutadas por Jacopo della Quercia en el muro incompleto de la iglesia de San Petronio de Bolonia.

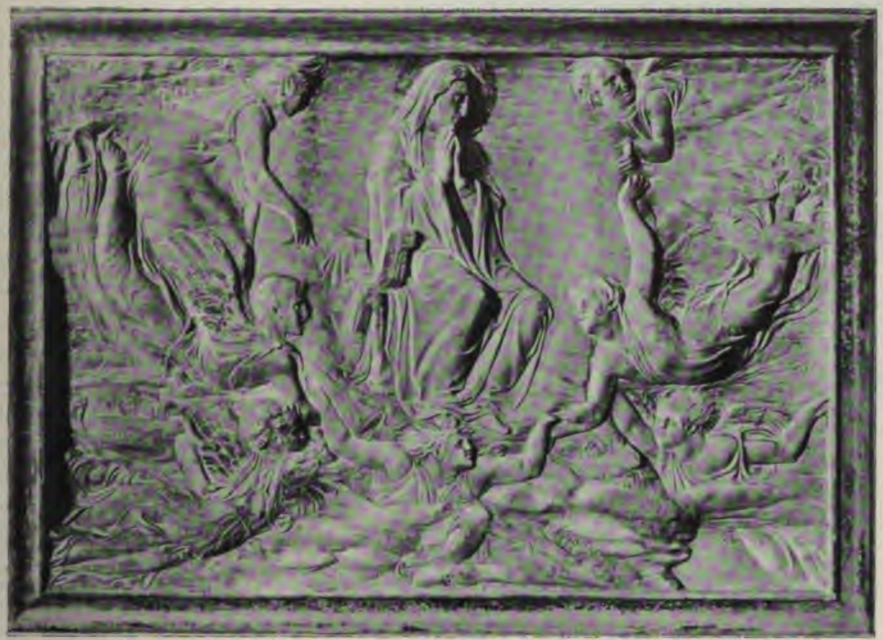
Volviendo otra vez los ojos á Florencia (Jacopo della Quercia sólo fué un episodio), todavía en lo que faltaba de siglo había de producir varios geniales maestros en el arte de la escultura. Si Verrochio fué el heredero de Donatello como fundidor, en cambio el que continuó y acentuó su elegante estilo florentino fué otro amigo suyo y del Ghiberti, Lucas della Robbia, el primero de una gran familia de artistas que más tarde hicieron famoso su nombre, principalmente como ceramistas y esmaltadores de esculturas en tierra cocida. Sin embargo, antes de cultivar Lucas este arte de la cerámica, ejecutó en mármol relieves admirables; en un documento se le cita como *marmoraius*. Su obra maestra en este género de escultura en mármol son los relieves de otra segunda *cantoría,* que le encargó la catedral y debía estar á la altura de la de Donatello (figuras 113 y 114). El artista representó de nuevo el asunto de los niños cantando, y sus relieves llegan á superar á los de Donato en penetración espiritual del sentimiento de la música. Hay en los de Lucas menos agitación; este artista es más



Fig. 116. — Juan della Robbia. Friso de las obras de misericordia. *Hospital de Pistoya.*

tranquilo, más religioso, y, por lo tanto, debió sentir con más serenidad la belleza de la música: un grupo de niños hacen sonar las trompetas, otros juegan alegremente, como si para ellos no hubiera más cánticos que los de las solemnidades de alegría, como la Natividad ó la Epifanía. Pero en los parapetos laterales, unos muchachos mayores, capaces ya de comprender un efecto musical elevado, siguen absortos la lectura de los cantos espirituales; los más pequeños, delante, sostienen el libro ó rótulo con las solfas; los de detrás miran por encima de sus hombros, unos jugando inconscientemente con sus rizos, otros siguiendo el compás con el pie ó con la mano. Nunca, nunca en la plástica del mármol se ha reproducido más intensamente la armonía del canto; las voces infantiles parecen resonar en aquellas bocas en armonías prolongadas, dando unas las notas bajas, otras elevando el tono según exige la escala.

Esta obra bastaría para inmortalizar á Lucas y elevarle á la altura de Donatello; pero además labró varios relieves para el *campanile* y acabó la puerta de bronce de la sacristía del Duomo, que Donatello había dejado sin concluir, mostrándose digno continuador del gran maestro. Pero pronto su espíritu delicado debía lanzarse al nuevo arte de los relieves de tierra cocida, con esmaltes vidriados, del que había en Toscana pocos precedentes. Ignoramos aún por qué



FOT. ALINARI.

Fig. 117. — La Asunción. *Iglesia del Santo Angelo*. NÁPOLES.

caminos, Lucas della Robbia, que no era químico, ni su carácter parece haber sido el de un inventor, llegó á producir sus primeras cerámicas vidriadas. La técnica, sin embargo, era sencillísima: los modelos ejecutados en barro son esmaltados al fuego con colores claros, casi siempre los mismos, el blanco ó azul para el fondo, un color transparente rosado para las carnes, los vestidos de tonos simples, siempre uniformes. Las orlas y recuadros son de flores y frutos, ramas de pino, rosas y mazorcas de maíz, como suelen verse en verano en las ventanas de los risueños pueblos vecinos de Florencia, de colores más vivos y variados. El arte de los della Robbia es un arte popular; las cerámicas de los talleres de los descendientes de Lucas decoran aún muchas de las encrucijadas de Italia; algunas de las más bellas, como las Madonas de Vía del Agnolo ó la de San Pierino (fig. 115), hoy en el Museo Nacional, han estado hasta hace poco al aire libre, respetadas por todo el mundo. Asombra pensar que las frágiles Madonas de tierra cocida del gran Lucas, después de cuatro siglos, se hallan intactas, sin que nada haya degradado sus bellos bustos esmaltados.



FOT. MOSCIONI.

Fig. 118. — Tabernáculo para hostias. *Iglesia de Montserrat*. ROMA.



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA

Fig. 119.—Agostino da Duccio. Madona. *Museo Nacional.* FLORENCIA.

Porque, realmente, en las primeras obras de Lucas della Robbia la gracia florentina llega al colmo; las Madonas son delicadas Vírgenes de manos finas y cabeza suave; los ángeles las adoran, llevando vasos de flores ó volando alrededor de la amable reina de los cielos, que reviste la esbelta forma de una joven toscana. El color es lo único que carece de distinción en las obras de Lucas; aquellos ramos pastoriles de las orlas parecen allí puestos por contraste, como los alejandrinos amaban también los textos bucólicos. Pero los descendientes de Lucas, su sobrino Andrés y sus hijos, son algo inferiores á él, y el efecto artístico de sus obras se logra principalmente por el encanto, que en ellas perdura de la gama de colores que Lucas inventó y aplicaron siempre sus herederos. Estos hacen ya composiciones mayores: grandes altares, del todo vidriados, y frisos para decorar fachadas, como las representaciones de las obras de misericordia que adornan, con grandes medallones en los arcos, el bello pórtico de la entrada del hospital de Pistoya (fig. 116), obra de principios del siglo XVI.

La industria de las cerámicas policromadas quedó vinculada en la familia de Lucas della Robbia durante más de un siglo. Al morir Lucas deja por heredero de su taller á Andrés, su sobrino, que ya debió haber colaborado con él en algunas obras importantes. Andrés no es tan delicado ni tan fino; diríamos que no es tan *donatellesco* como Lucas, pero posee aún temperamento de gran artista, con nobles inspiraciones. Su grupo de la Visitación de Pistoya, y, sobre todo, los inspirados medallones de niños inocentes, de la Casa de Misericordia de Florencia, figuran entre las obras que han llegado á ser populares y universales, vulgarizadas infinidad de veces en reproducciones, por la estimación que las gentes sencillas sienten por su inefable belleza. Cuando los últimos grandes maestros escultores florentinos emigran en su mayor parte á Roma, entonces se populariza en Florencia, y aun podríamos decir por toda la Toscana, este arte elegante, que á las bellezas de la policromía y de los tipos tradicionales de Lucas y Andrés reúne las ventajas de su baratura y de su fácil colocación, subdivididos en pequeñas piezas los frisos y relieves.

Hemos dedicado la mayor parte de este capítulo á los grandes maestros del cuatrocentismo florentino, como Ghiberti, Donatello y el Verrochio, por la dificultad de resumir, en las contadas páginas de un manual, un movimiento artís-

tico tan complejo como fué el de Florencia cuatrocentista. En vez de hacer una simple enumeración de nombres, hemos preferido ilustrar algunos de ellos, concentrando la atención en los más gloriosos y reproduciendo el mayor número posible de sus obras. Pero causa pena el pasar por alto, sin mentarlas siquiera, las personalidades secundarias, los discípulos exquisitos de Donatello, grandes decoradores todos, como los Rosellino, Desiderio de Settignano, Benedetto de Majano, Mino de Fiesole, Agostino da Duccio y el Pollajuolo. Todos llevaron al arte decorativo los principios de elegancia y finura que saturaban las obras de los más grandes escultores, como Donatello y el Verrochio. Ejecutaron principalmente monumentos funerarios de vasto conjunto, llenando toda una capilla, como el del cardenal portugués para quien Antonio de Rosellino hizo una tumba que es su obra maestra, en la iglesia de San Miniato, cerca de Florencia; ó bien dentro de nichos grandiosos, abiertos en el muro, como los dos de Santa Croce, obra de Bernardo Rosellino y de Desiderio de Settignano, para los secretarios de la república, Leonardo Bruni y Carlos Marsupini.



Fig. 120.— Agostino da Duccio. Madona. *Museo del Louvre*. PARÍS.

Siempre estos decoradores cuatrocentistas adoptan el mismo sistema de subdividir los elementos arquitectónicos en multitud de frisos, cartelas y recuadros, que adornan con rizos de hojas de acanto, con guirnaldas de flores, ovas y palmetas. Los simples, clásicos conjuntos de entablamentos, sobriamente colocados sobre una serie de columnas ó pilastras, que serán los preferidos durante el siglo XVI, no aparecen todavía; las líneas arquitectónicas han sido multiplicadas tan sólo para dar lugar á nuevos enriquecimientos decorativos. En los tímpanos y las pilastras, subdivididas en recuadros, aparecen ángeles ó más bien alegorías, siempre en relieves exageradamente planos; estos escultores cuatrocentistas florentinos hacen grandes esfuerzos para infundir en el relieve una sensación de luz y de color, sin levantar apenas las formas sobre el plano del cuadro. Muchas veces acentúan su efecto con una discretísima policromía, con ligeros toques de oro y azul, acentuando las líneas ó llenando los fondos con un tono mate; pero, otras veces, esto resulta imposible y los fondos están materialmente invadidos por el esfumado del relieve, los penachos de cabelleras y las alas de ángeles



FOT. GIRAUDON

Figs. 121 y 122. — Pisanello. Medallas de Luis y Cecilia de Gonzaga

que inundan el campo. Agostino da Duccio y Mino de Fiesole, especialmente, hacen maravillas en esta clase de decoración; los relieves del primero, en Perugia, y algunas de sus placas con Vírgenes y ángeles, pasan por ser de lo más bello del arte decorativo florentino en el cuatrocientos (figs. 119 y 120). Estos dos maestros contribuyen á esparcir fuera de Toscana los principios de la gramática decorativa del *cuatrocientos*. Agostino da Duccio, además de Perugia, va á Rímini para colaborar en la gran obra de decoración del templo Malatesta, contribuyendo así á propagar el estilo por la Italia septentrional. Mino de Fiesole, en cambio, desciende á Roma, llamado por el papa florentino Pío II. Roma está llena de obras de Mino ó de su escuela; él es quien ejecuta el sepulcro de Pío II (fig. 82), varios sepulcros de Santa María de Montserrat, para españoles, y, sobre todo, el gran mausoleo de Paulo II en la antigua iglesia de San Pedro, hoy destruído, pero del que quedan fragmentos en las grutas vaticanas. Esta fué ya una obra ejecutada en colaboración con un escultor de Dalmacia, Juan el Dálmata ó Juan de Trau.

Mino de Fiesole no es un maestro radiante de suavidades elegantes, como el gran Agostino da Duccio. No sería capaz de componer, por ejemplo, dos relieves como los que hemos reproducido en las figs. 119 y 120; pero en las ornamentaciones puramente decorativas de sus sepulcros, púlpitos y balaustradas, Mino de Fiesole produce obras admirables. Las cartelas y frisos con rizos de viña y palmetas finas, en bajo relieve, son de una finura de sentimiento que nunca cansa; los temas se repiten, los elementos arquitectónicos se acumulan en sus composiciones, pero siempre tan puros que encanta su contemplación.



Fig. 123. — Nicolás Florentino. Medalla de Alfonso de Este.

Una época como ésta, que sentía el *romanticismo* de la antigüedad clásica, ya se comprende



Figs. 124 y 125. — Medallas alegóricas de Antonino Pío y de Fray Timoteo de Verona.

que tenía que tratar de imitarla en todas las manifestaciones artísticas. Los antiguos hicieron maravillas en el arte de las medallas, y estos pequeños bronces conmemorativos aparecen aún con bastante frecuencia al efectuar excavaciones. Todavía hoy, en Oriente, son objeto de gran comercio las medallas y monedas de la época romana; lo mismo debía suceder en la Roma de cinco siglos atrás, donde los escultores florentinos y los coleccionistas podían fácilmente procurarse medallas imperiales y piedras grabadas, de las que los Médicis tenían una gran colección.

El primero que trató de imitar las medallas romanas fué un artista muy singular, pintor y escultor, llamado vulgarmente *el Pisanello*, de quien trataremos como pintor en el capítulo siguiente (él se firma *pictoris* hasta en las medallas). Por lo general, á un lado, traza en relieve el busto del personaje retratado y, en el reverso, una alegoría, en la que da rienda suelta á su fantasía (figs. 121 y 122). Otras veces, las medallas no están dedicadas á una personalidad determinada; son puramente pretexto para aprender á vencer la dificultad de desarrollar un emblema ó alegoría dentro del pequeño disco de bronce. En algunas se retratan personajes históricos, como un emperador romano (fig. 124) ó un príncipe, y hasta simples aficionados á la numismática ó humanistas de segunda fila, que quieren también verse inmortalizados con su correspondiente medalla. Huelga decir que los pontífices participaron también de esta afición, como todos los próceres del Renacimiento. Alfonso V de Aragón se hizo acuñar, en Nápoles, varias medallas, por diferentes artistas, que son estimadas hoy entre las mejores de su época. En el anverso el rey Magnánimo, en bajo relieve, idealizado y rejuvenecido, muestra su astuta fisonomía, con su nariz curvada tan característica. En el



Fig. 126. — Medalla de Juan Andrés de Asti.

reverso, unas águilas muestran la cúspide, á la que el gran aventurero aragonés había podido llegar después de sus largas campañas en Italia. La tierra clásica, siempre pródiga en grandes hombres, hacía grandes hasta á los que, como Alfonso V de Aragón, llegaban á sus playas desde lejanas tierras.

Resumen.— La escultura toscana, que se inicia en Pisa por la escuela de Nicolás de Puglia, se desarrolla durante el siglo xv en Florencia con caracteres muy locales. El primer escultor de esta época, que conocemos con el nombre de *cuatrocentismo*, es Lorenzo Ghiberti, autor de dos juegos de puertas para el baptisterio de Florencia. En las primeras, Ghiberti no hace más que iniciar su estilo; en las últimas, colocadas en la fachada principal, que mira frente al Duomo, el Ghiberti hace prodigios de perspectiva; los relieves de estas puertas, llamadas del Paraíso, renuevan los efectos del relieve pictórico de los romanos. Al lado de Ghiberti fórmase otro escultor genial, Donatello, protegido y estimado de Cosme de Médicis. Larga y laboriosa su vida, deja una multitud de obras, todas interesantísimas, llenas de una fuerza de expresión extraordinaria; citaremos su San Jorge y sus estatuas de San Juan, los Profetas del *campanile*, el púlpito de Prato y la *cantoria* de la catedral de Florencia; sus trabajos en Roma y en Padua, sobre todo la estatua ecuestre de Gatamelata, y, por fin, su David y el púlpito de San Lorenzo. Al morir Donatello es substituído, en su carácter de escultor oficial de los Médicis, por otro florentino, llamado el Verrochio, autor de un David y una estatua ecuestre análogos á los de Donatello. En Siena aparece, á modo de precursor de Miguel Angel, Jacopo della Quercia; en Florencia brilla aún otro escultor de primera magnitud, Lucas della Robbia, que debía ser el iniciador de las cerámicas vidriadas, cuya labor continuaron su sobrino Andrés y sus descendientes. Al lado de éstos, una infinidad de excelentes artistas decoradores difunden los principios del cuatrocentismo florentino, de relieves planos con innumerables hileras de adornos, palmetas, guirnaldas y ángeles esfumados. Otra manifestación de la decoración cuatrocentista son las medallas con alegorías, imitadas de las de la antigüedad romana.

Bibliografía. — VENTURI: *Storia dell'Arte italiana*, tomo VI. — BODE: *Florentinische Bildhauer der Renaissance*, 1902. — MARCEL REYMOND: *La sculpture florentine*, 1899. — A. MEYER: *Donatello*, 1902.—H. SEMPER: *Andrea del Verrochio*, 1878.—CRUTTWELL: *Luca and Andrea della Robbia*, 1902.—SCHUBRING: *Luca della Robbia und seine Familie*, 1905.— FABRICZY: *Medaillen der italienischen Renaissance*.—HEISS: *Les médailleurs de la Renaissance*, 1892.



FOT. MUSCIONI.

Fig. 127.—Pollajuolo. Inocencio VIII. Estatua que adorna su sepulcro. *Vaticano*.



Fig. 128. — Fray Angélico. La Adoración de los Reyes. *Museo de los Uffici.*

CAPÍTULO VI

LA PINTURA FLORENTINA CUATROCENTISTA. — MASACCIO, FRAY ANGÉLICO, BENOZZO GOZZOLI, FILIPPO LIPPI, FILIPPINO, GHIRLANDAJO, BOTTICELLI, MELOZZO DE FORLI, PIERO DELLA FRANCESCA, PERUGINO Y PINTURICCHIO.

DURANTE todo el siglo XV, — el período que los italianos llaman *el quatrocento,* — el arte de la pintura, como el de la escultura, tiene también por centro á Florencia. Los artistas formados por la decidida protección de Cosme de Médicis son principalmente los que extienden por toda Italia las maravillas del arte cuatrocentista genuinamente florentino. El primer pintor de esta época formaba parte del grupo de Donatello y Brunelleschi: «La naturaleza, — dice el Vasari, — cuando hace una persona excelente, no acostumbra á hacerla sola, sino que al mismo tiempo coloca cerca de ella otras que pueden ayudarla y estimularla con su virtud.» Así empieza el biógrafo del Renacimiento la vida del pintor Masaccio, para explicarse, en cierto modo, aquella aparición casi milagrosa, simultánea, de tres genios excepcionales: Masaccio, Donatello y Brunelleschi. Quedan infinidad de anécdotas de la amistad íntima de estos tres hombres: Brunelleschi, algo más avanzado de edad, ya hemos dicho que fué, al parecer, el más consciente del grupo; él enseñó á Masaccio las leyes de la perspectiva y los rudimentos de arquitectura indispensables para sus fondos.

Masaccio debía ser realmente un genio extraordinario; murió joven, á los veintiséis años, pero la influencia de su espíritu se extendió hasta todo el siglo



Fig. 129.—Masaccio. Adán y Eva. *Iglesia del Carmen*. FLORENCIA.

siguiente: Aníbal Caro, en su epitafio, le llama maestro de Miguel Angel y de *tantos otros* ilustres; Vasari, para alabar su estilo, dice que pintó tan *modernamente* que sus obras pueden ponerse en parangón con cualesquiera otras de dibujo y colorido *moderno*. Y téngase en cuenta que *moderno*, para el Vasari, representaba el estilo de sus contemporáneos, que eran Rafael y Miguel Angel y su escuela. Tanto más singular resulta la influencia de Masaccio sobre los pintores de toda una época, dada la falta ó escasez de obras suyas; su influjo fué casi misterioso. El joven pintor murió sin dejar un monumento colosal, como la cúpula de Brunelleschi, que diese testimonio de su genio, y sin poder prodigarse en obras variadísimas como Donatello, con su laboriosa vejez, trabajando hasta los ochenta años.

Se comprende que habiendo muerto Masaccio tan joven, ya en tiempo del Vasari no se conocieran muchas obras suyas, y aun algunas de las que le atribuye el biógrafo han sido devueltas por la crítica de nuestros días á otros pintores. Mas por fortuna han llegado hasta hoy intactos sus frescos de la capilla Brancaccio, de la iglesia del Carmen, de Florencia, que en todo tiempo han sido considerados como la más importante obra suya. Es una capilla lateral algo obscura; los frescos, que ocupan los planos de las dos paredes, fueron empezados por otro pintor toscano, Masolino, más enigmático aún, que los dejó para hacer un viaje á Hungría; continuados después por Masaccio, aun la decoración quedó interrumpida, hasta que medio siglo más tarde los concluyó Filippino Lippi. En aquellos muros, llenos de pinturas, los ojos buscan la parte que corresponde á Masolino, á Masaccio y á Filippino, para explicarse el gran misterio; allí fueron á aprender todos los pintores posteriores; en ellos aprendió Miguel Angel el estilo de los pliegues y de las formas humanas representadas con elevado naturalismo. La primera impresión que causan los frescos de Masaccio es casi una decepción: los famosos Adán y Eva expulsados del Paraíso, con sus cuerpos desnudos, están regularmente dibujados en escorzo, tan justamente coloridos que no nos sorprenden á nosotros, acostumbrados á la corrección de las escuelas posteriores del Renacimiento (fig. 129).

En las grandes composiciones inmediatas, que representan á San Pedro pa-

gando el tributo y San Juan y San Pedro repartiendo limosnas á los pobres de Jerusalén, las figuras de Masaccio se mueven en un escenario natural; los fondos tienen edificios en perspectiva, que sólo el estilo de las construcciones los hace reconocer como de principios del siglo xv, pues por su correcto dibujo parecen más modernos. Las figuras de los apóstoles llevan amplios mantos, cuyos pliegues grandes, sin rigidez, caen majestuosos como las togas romanas; el espíritu clásico de Brunelleschi debió haber inspirado al joven pintor, que buscaría también sus modelos en los mármoles antiguos (fig. 130). Masaccio parece haber aprendido más de los frescos y estatuas romanas que de la pintura florentina que le había precedido, toda impregnada del espíritu de Giotto y de su escuela. Porque á pesar de su genio extraordinario, Giotto fué todavía un hombre medioeval; sus obras interesan más por la expresión penetrante de sus figuras que por la forma, y lo mismo pasa con sus discípulos. Masaccio, por primera vez en los tiempos modernos, tiene el sentido del color y de la forma con sus propias bellezas naturales. En lugar de los ingenuos paisajes sin aire ni luz que pintan Giotto y sus discípulos, con edificios en miniatura, vemos en él un deseo de hacer un ambiente natural; los colores, de tonos intensos, resultan suavizados por la distancia, sin reflejos ni dorados; las telas mismas son opacas, sin adornos; por primera vez después del arte antiguo, un pintor comprende la maravilla de los pliegues formados por el peso del tejido.



Fig. 130. — Masaccio. Los Apóstoles repartiendo limosnas. *Iglesia del Carmen*. FLORENCIA.

Hay que imaginarse la novedad que todo aquello representaba después de un siglo de pintura de la escuela de Giotto; hasta á nosotros nos parece un anticipo de los métodos y estilo de los pintores de la escuela de Rafael. Y ellos, los artistas romanos del siglo siguiente, son los verdaderos sucesores de Masaccio; ya veremos cómo durante todo el siglo xv los pintores cuatrocentistas florentinos se conservaron fieles á la tradición giotesca; el espíritu clásico de Masaccio no se lo apropiaron sino en muy pequeña parte. Si Masaccio hubiese vivido más, acaso hubiera podido también influir más poderosamente sobre sus inmediatos sucesores; pero los tiempos no habían llegado: el mismo Donatello era aún un genio atormentado, cuyo ideal distaba mucho de ser el mismo del joven pintor amigo suyo.



Fig. 131. — Fray Angélico. La Natividad y los Desposorios de la Virgen. *Predella* del retablo de la Anunciación. *Museo del Prado*. MADRID.

Por esto Masaccio, que, como dice el Vasari, tenía un genio *abstractísimo*, es decir, extraño para su tiempo, era un caso de anticipo que no se comprende pudiese durar mucho y su obra tenía que ser corta necesariamente. Además de los frescos de la capilla Brancaccio, de Florencia, le son atribuídas otras pinturas de la iglesia de San Clemente, en Roma, que más bien parecen obra de Masolino, y una tabla del Museo de Nápoles, que es la misma de que habla el Vasari como elogiada por Miguel Angel y que estaba en Santa María la Mayor. Esto es, en todo caso, lo único que ha llegado hasta nosotros, auténtico y dudoso, de Masaccio; pero así y todo, se nos muestra revelando un genio excepcional que se destaca del marco de su siglo. «Nosotros, — decía Brunelleschi al ocurrir su muerte,—hemos tenido una pérdida grandísima...» Al decir *nosotros*, quería decir toda la Florencia artística de su tiempo. El sagaz arquitecto comprendía que habrían de pasar muchos años antes no apareciese otro maestro en la pintura que pudiera recoger la herencia de Masaccio.

Y, efectivamente, no lejos de Masaccio, surgía el prodigioso fenómeno de amor y aptitud para la belleza, aunque sin salirse del repertorio de los temas giotescos, que representa fray Angélico. Nada demuestra tanto cómo se conservaba la afección para los antiguos asuntos y métodos de la pintura, y que aún podían conseguirse con ellos bellísimos resultados, como las obras de este otro gran pintor, el místico cuatrocentista florentino, beato Angélico de Fiesole.

Fray Angélico había nacido en el pueblo de Vichio, cerca de Florencia; entró joven en la orden de Santo Domingo y pasó su noviciado en Cortona. Parece que ya antes de profesar había demostrado aptitud para la pintura; pero teniendo que salir desterrados los frailes de Fiesole, á cuya comunidad pertene-



Fig. 132.— Fray Angélico. Adoración de los Reyes. Retablo de la Anunciación. *Museo del Prado.*

cía, pasó á Foligno, cerca de Asís, y allí pudo conocer los frescos de Giotto. De la plácida región de la Umbría, con sus suaves colinas, aprendió fray Angélico el paisaje ideal de sus fondos, llenos de arbolillos y montes bajos, dorados por la luz de un cielo transparente y viéndose á menudo á lo lejos el resplandor del lago Trasimeno.

El encanto de las pinturas de fray Angélico consiste, más que nada, en el color. Aquel fraile piadoso debió recoger todos los secretos de la técnica, para que sus tablas se conserven aún con la misma frescura y brillo de cuando fueron pintadas. Sin excesivos deseos de perfección, que le hicieran buscar procedimientos nuevos, ni impaciencias de lucro para contentarse con colores defectuosos, los frescos y las tablas del Angélico son tan nuevos hoy como el día que fueron pintados. Los temas son siempre religiosos; fué el pintor y nada más que pintor de la leyenda evangélica. «Se ejercitó siempre en el arte de la pintura, mas nunca quiso trabajar en otros asuntos que los piadosos.» Fué virtuosísimo, *humanísimo*, como dice el Vasari, sobrio y casto, diciendo á menudo que para cultivar el arte hacía falta quietud y que «el pintor de Cristo debía estar siempre con Cristo». Es curioso el detalle, que recuerda Vasari, de que no retocaba nunca sus pinturas, sino que las conservaba en todos sus detalles tal como fueron pintadas primeramente, por creer que así habían sido inspiradas por la voluntad de Dios.

Este humilde dominico llegó á tener una reputación extraordinaria; sin él desearlo, su fama se extendió por toda Italia y fué solicitado por el Papa para trabajar en Roma, por el cabildo de Orvieto y por las más ricas comunidades de Toscana. Pintó infinidad de tablas destinadas á los altares de iglesias monásticas; el bellísimo retablo de la Anunciación, del Museo de Madrid, procede de



Fig. 133.— Fray Angélico. Madona de la Estrella. *Museo de los Uffici*. FLORENCIA.

su convento de Fiesole. Allí todavía se guarda otro altar suyo con la Virgen rodeada de santos y santas. Los dos retablos del Museo del Louvre, la Coronación de la Virgen y el Calvario, también proceden del mismo convento; el gran retablo del Juicio final, del Museo de la Academia de Florencia, lo pintó el beato Angélico para el convento de los camaldulenses en el valle alto del Arno, llamado Casentino. Generalmente, en sus altares, fray Angélico desarrollaba una sola composición, grande y con innumerables figuras, todas dibujadas hasta el menor detalle, fijándose en las fisonomías, en los gestos y hasta en el color del vestido de cada uno para resumir simbólicamente, con el pincel, la leyenda de su piadosa vida; pero á pesar de tanta minuciosidad en los particulares, las pinturas resultan siempre grandiosas; la gama multicolor se resuelve en una celestial profusión de luz. Los fondos son también claros; el de la Coronación de la Virgen, en el Louvre, tiene un alto trono de mármol sobre el campo dorado; otras veces el fondo es el cielo, dorado ó azul, por donde pasan algunas nubes radiantes, que forman un contraste vivísimo de realidad. Los altares del beato Angélico tienen muchas veces su más bello adorno en la *predella* ó faja de composiciones, en miniatura, que sirve de gracioso pedestal á la gran icona (fig. 131). Allí, libre de la necesidad de disponer el cuadro para el mejor efecto del altar, ilustra las escenas de la vida de la Virgen ó del Cristo prodigando amor y belleza, repitiendo sin cansarse, pero con exquisita novedad, los mismos temas giotescos que llenaban su corazón.

Así, por ejemplo, en el cuadro del Museo del Prado vemos todavía, en la *predella*, aquellas *storiette bellissime* que admiraba ya el Vasari. Reproducimos dos de ellas para que se vea cómo conservaba fray Angélico, ó los alteraba, los temas fijados por Giotto para la leyenda sagrada. En los Desposorios de la Virgen (fig. 131), á un lado del grupo de los dos esposos y el sumo sacerdote, está el de los pretendientes rompiendo las varas, tirándolas al aire, y hasta uno de ellos golpea irritado la espalda de José, tal como ya lo había representado Giotto. La escena de la Epifanía resulta imaginada con mayor libertad (figs. 128 y 132). Pero siempre aquellas composiciones de finos personajes están iluminadas por una luz que parece sobrenatural. ¡Cuán lejos, cuán lejos se hallan,

pues, del realismo poderoso de Masaccio y de su contraste vivo de clarobscuro!



Fig. 134. — Fray Angélico. Deposición de la Cruz. *Convento de San Marcos.* FLORENCIA.

Fray Angélico, no obstante, muestra un gran adelanto sobre todos los pintores giotescos del siglo anterior; sus fondos de paisajes floridos son de una riqueza muy superior á los abreviados panoramas de Giotto y sus discípulos. Lo que hay es que, además de este mundo apagado del bajo suelo, existe para fray Angélico otro mundo superior, el empíreo, poblado de los seres celestes, tan familiares para él como los que podemos ver y tocar á cada paso aquí en la tierra. Contemplemos su *Madonna* coronada por su Hijo, entre una corte de santos. ¡La *Madonna* entre los ángeles músicos! Rodeada la celestial señora de luz refulgente, el oro, nada más que el oro, puede darnos, entre las cosas terrestres, una idea de su brillantez (fig. 133). ¿Por qué, pues, un artista así tenía que preocuparse, como el Masaccio, de los efectos de la luz y la perspectiva terrestre? ¡Ojalá la tierra pudiera asemejarse al cielo y las cosas verse aquí envueltas de una atmósfera luminosa como la que inunda el reino de los bienaventurados! Así son, pues, sus cuadros de la Coronación, del Louvre, su *Madonna* famosa de la Estrella y todos los altares y retablos del pintor angélico: una esmaltada visión celeste.

Pero donde el pintor místico tenía que dejarnos sus más bellas obras, no es en estas tablas sueltas y altares, sino en el convento de San Marcos, que los dominicos de Fiesole poseían en el interior de la ciudad de Florencia y que fray Angélico decoró todo con frescos. Cosme de Médicis había pagado su construcción y Michelozzo había sido el arquitecto; mas como si uno y otro contaran ya con la decoración del Angélico, el convento, grandioso, es de una simplicidad absoluta, sus blancas paredes no tienen ningún adorno de escultura. A pesar de esta rígida pobreza, hoy, desalojado por la comunidad, es un monumento nacio-



Fig. 135. — Fray Angélico. Santo Domingo adorando al Crucificado
Claustro de San Marcos. FLORENCIA



FOT. ANDERSON.

Fig. 136.—Fray Angélico. El Cristo peregrino.
Convento de San Marcos. FLORENCIA.

nal, un museo, y el más curioso acaso de Florencia, sólo por la decoración del Angélico. Lo interesante es que los frescos están pintados, con profunda humildad, en las paredes, sin disponer plafones con molduras, sino encuadrando cada composición en el muro blanco con una simple orla de color (fig. 134). Cada celda, hoy vacía, tiene un prodigioso fresco con una escena del Evangelio, en la que muchas veces figura un santo dominico, como para advertir al fraile que habitará la estancia que también él debe participar constantemente de la contemplación de la vida del Cristo. En la Anunciación que hay en una de estas celdas, por ejemplo, San Pedro Mártir aparece detrás de unas columnas como en éxtasis á la vista del ángel que habla con la Virgen. Al pie del crucifijo se halla, solo, el fundador de la orden, Santo Domingo, abrazado á la cruz y bañado el rostro en lágrimas, mirando el cuerpo de Cristo. Es una escena de intensa emoción; verdaderamente debía ser éste uno de aquellos crucifijos que, según tradición, el beato Angélico pintaba de rodillas (fig. 135).

El claustro del convento de San Marcos tiene también, encima de las puertas, pinturas del propio fray Angélico, con los santos principales de la orden dominicana, que enseñan las virtudes cristianas con su ejemplo. Con estos temas tan sencillos consigue el pintor crear una serie de maravillosas figuras; hay, por ejemplo, una luneta con una figura tan expresiva que se ha hecho ya popular: la de San Pedro Mártir, que poniéndose el dedo en los labios, recuerda á sus hermanos de la orden la virtud del silencio. Sobre una puerta hay otro grupo con dos santos frailes, que reciben al Cristo, disfrazado de peregrino, tipo de radiante belleza,



Fig. 137. — Fray Angélico. Sixto II entrega el tesoro de la Iglesia á San Lorenzo. *Capilla de Nicolás V. Vaticano.*

con la barba y cabellos rubios, extendiendo los brazos dulcemente pacíficos hacia sus huéspedes los frailes (fig. 136). En el refectorio pintó también la Crucifixión con todos los santos de la orden dominicana, que asisten á la escena del Calvario en unión de otros patriarcas y santos, reunidos allí todos, al pie de las tres cruces, por el mismo piadoso dolor, dando al drama del Gólgota su valor de permanente actualidad. Cristo muere cada día por el pecado; su sacrificio no es sólo un hecho histórico, sino un acto expiatorio al que debe asistir constantemente toda la cristiandad. Hasta el paisaje de la Crucifixión, de fray Angélico, tiene este mismo valor de universalidad; es la llanura yerma de la muerte regada por la sangre que resbala del madero de la Cruz. Debajo de esta escena representó fray Angélico una serie de retratos de los generales y personajes de la orden, alguno de ellos, como San Antonino, contemporáneos del pintor.

Esta serie de frescos del convento de Florencia es el más importante conjunto de obras de fray Angélico; pero todavía, por fortuna, se conserva en el Vaticano una capilla completamente pintada al fresco por su mano, que ha subsistido intacta á pesar de las radicales transformaciones que sufrió el palacio pontificio en el siglo XVI. Fué Nicolás V, el Papa humanista amigo de los florentinos, de que ya hemos hablado en un capítulo anterior, el que llamó á Roma al Angélico para que pintara su capilla privada. Allí pintó, además, otra capilla del Sacramento



FOT. ANDERSON.

Fig. 138. — Fray Angélico. Fragmento de la escena de San Lorenzo repartiendo limosnas. *Capilla de Nicolás V. Vaticano.*



Fig. 139.—Benozzo Gozzoli. Pintura al fresco. *Cementerio de Pisa.*

que mandó destruir Paulo III para edificar la frívola sala regia, decorada por vanales frescos barrocos. El Vasari ha conservado algún recuerdo de los frescos desaparecidos de la capilla del Sacramento, en el Vaticano, donde había *historias* de la vida de Jesús y una serie de retratos de personajes contemporáneos, acaso en medallones ó *fondos*, como los que pintó fray Angélico en el convento de Florencia debajo de la Crucifixión. Pero hasta las copias que, según se dice, ejecutó Pablo Jovio, se han perdido; nada queda que pueda darnos idea de estos frescos de la capilla del Sacramento, que debían ser el más importante trabajo del maestro en el Vaticano.

La estancia en Roma de fray Angélico debió durar, con algunas intermitencias, algo más de diez años, dándole ocasión, por lo tanto, para ejecutar otros trabajos. Algunos veranos, cuando el clima de Roma se hacía más pesado, debió pasarlos en la vecina ciudad papal de Orvieto, donde se había encargado de la decoración de una capilla, y algún viaje debió hacer también á Florencia, pero regresando pronto á Roma, en donde el Papa le requería de continuo para la obra de su capilla particular, en el interior del palacio.

Esta segunda obra de fray Angélico en el Vaticano subsiste intacta; encerrada entre construcciones posteriores, es todavía hoy un dulce rincón cuatrocentista, al lado mismo de la capilla Sixtina y de las Logias y Estancias de Rafael. Todas las reconstrucciones posteriores han respetado el pequeño orato-



Fig. 140. — Benozzo Gozzoli Construcción de la torre de Babel. *Cementerio de Pisa.*

rio. Por una sola ventana alta penetra una suave claridad; la capilla es pequeña, de un simple golpe de vista puede abarcarse aquel conjunto tranquilo de los frescos del Angélico, que llenan el techo y las cuatro paredes. Los asuntos escogidos son dignos también del gran pontífice que hacía construir la capilla y del pintor cristiano por él llamado para ejecutarla. A pesar de ser el oratorio privado del pastor supremo de la Iglesia, en lugar de escenas evangélicas ó de las vidas de los apóstoles San Pedro y San Pablo, están allí desarrolladas escenas de la vida de San Esteban y San Lorenzo, los dos diáconos mártires, ejemplos de la vida sacerdotal, como queriendo indicar que el Papa era también el sacerdote, el diácono por excelencia, el primer sacrificante; superior en jerarquía, pero no en calidad, á los demás sacerdotes de la Iglesia de Dios. Los muros están aún divididos en fajas horizontales y recuadros, á la manera de Giotto; las composiciones se reparten el plafón, pero el color es ya más joven; el Angélico no tiene la fuerza expresiva y trágica del Giotto, sus figuras están impregnadas de otros sentimientos de confianza, amor y piedad. Los personajes secundarios son particularmente bellos; aquí, en esta capilla del Vaticano, donde fray Angélico ha descendido de los asuntos evangélicos á simples vidas de santos, las figuras secundarias son personajes vivos arrancados de la realidad. En la escena de San Lorenzo repartiendo limosnas á los pobres, éstos son verdaderos retratos de gentes del pueblo, aunque llenos ya de aquella unción religiosa



Fig. 141.— Benozzo Gozzoli. Las Vendimias.
Cementerio de Pisa.

que produce la caridad en las almas sencillas. También en el cuadro que representa al Papa confiando los tesoros de la Iglesia á San Lorenzo, las figuras de los acólitos del pontífice parecen retratos de *monsignori* romanos de su tiempo; uno vuelve atrás la cabeza, inquieto, porque en aquel día de persecución llaman á la puerta los dos ejecutores que buscan al pontífice para el sacrificio. San Lorenzo, que ante él se encuentra de rodillas, lleva una túnica decorada con pequeñas llamas; así se predice también al diácono su próximo martirio (fig. 137).

Fray Angélico murió en Roma y fué enterrado en la iglesia de la Minerva. El Papa humanista, Nicolás V, quiso componer su epitafio. Fué beatificado muy pronto; verdadero pintor cristiano, fray Angélico, al tratar de servir á Dios con sus pinceles, ganó la gloria de los hombres y la del cielo.

Es curiosa, sin embargo, la reticencia que hace ya el Vasari al final de la vida del beato Angélico y que hoy, como siempre, debe resultar de actualidad. «Yo no quisiera, — dice, — que alguno se engañase interpretando lo soso é inepto por devoto, y lo bello y bueno por lascivo...», como previniéndonos contra las pobres imitaciones de la ingenua piedad y contra las críticas de la pura y simple belleza desnuda...

«Murió fray Angélico,—dice el Vasari,—á los sesenta y ocho años, en 1445, dejando entre sus discípulos á Benozzo Gozzoli, que imitó siempre *la sua maniera.*» Este, que le había ayudado como aprendiz en Orvieto y Roma, según consta también por documentos, fué verdaderamente su sucesor, pero sin aquel espíritu piadoso que llenaba el alma del gran dominico. Benozzo Gozzoli aprendió del Angélico la gracia ingenua de sus composiciones, su minucioso cuidado en embellecer las figuras con detalles preciosos, el color claro y brillante, la fina observación de los tipos humanos, tan variados, pero le faltó aquel toque divino que impregnaba de un ideal maravilloso los cuadros del beato. Benozzo Gozzoli fué principalmente un decorador; apenas pintó retablos ó iconas para las iglesias, pero en su especialidad fué uno de los últimos grandes discípulos de Giotto; su arte consistía en enriquecer por el color y las figuras los grandes plafones de

los monumentos. En sus frescos abundan los edificios, figurados en los fondos, en inacabables decoraciones, con todos los detalles pulcramente dibujados en perspectiva, cuyas leyes acababan de ser descubiertas en su tiempo. Los edificios figuraban también á menudo en los paisajes de fray Angélico, pero el pintor cristiano prefiere los vergeles y los panoramas floridos. Su discípulo multiplica los pórticos y las fachadas, extremando el estilo de la arquitectura cuatrocentista, llena de guirnaldas y de adornos semiclásicos (fig. 139).



Fig. 142.— Benozzo Gozzoli. La mujer de Lot. *Cementerio de Pisa.*

Algunas veces mezcla éste, con sus fantásticas arquitecturas, construcciones muy conocidas, que reproduce á su manera. Es curioso reconocer, por ejemplo, en los fondos de los frescos de Benozzo Gozzoli, del cementerio de Pisa, los más famosos monumentos de la Roma antigua, como el Panteón ó la columna Trajana, pero siempre con la misma confusión y poniéndolos unos sobre otros entre construcciones medioevales.

Los frescos de Benozzo Gozzoli están repartidos en tres conjuntos principales: el primero en Montefalco de Umbría, en el convento de los franciscanos, donde reproduce con gran novedad los temas giotescos de la vida de San Francisco; el segundo en San Gimigniano, en Toscana, donde pintó la historia de San Agustín, y el tercero y más importante en Pisa, en los muros del cementerio, que, comenzados á pintar en el siglo anterior por Orcagna y Simone Martino, tenían una ala del claustro, la que mira á Levante, sin decorar todavía. Esta es la serie más conocida, y también la más larga, de las obras de Gozzoli: veinticuatro grandes composiciones nada menos decoran aquel muro inmenso del claustro. Sus escenas pertenecen al Antiguo Testamento, y la mayor parte, á los primeros libros de la Biblia; las últimas, las más destruídas, eran la lucha de Goliat con los filisteos y la visita de la reina de Saba. Lo más notable es que el alto muro del cementerio no está dividido en zonas horizontales, como hubieran hecho los discípulos de Giotto, sino que la escena se agranda hasta llenar toda la pared. Esto exige que las figuras sean mayores del natural y, en los fondos, se multipliquen las arquitecturas y los escenarios interminables de paisajes lejanos. El conjunto es vago; el pintor á veces se pierde en una excesiva dispersión de la idea central en grupos laterales, como pasa en el fresco de la historia de Noé ó en las Vendimias; otras veces, las figuras se acumulan en una masa compacta


Fig. 143. — Benozzo Gozzoli.
La mujer de Putifar. *Cementerio de Pisa.*

sin centralizarse el interés, como en el fresco de la torre de Babel (fig. 140). Pero el encanto de la obra del discípulo laico del Angélico son los elementos de la composición, uno por uno; cuando el espectador, cansado de querer abarcar el conjunto, se entretiene en mirar una por una las figuras de esta torre de Babel, experimenta un placer exquisito que le reconcilia plenamente con el pintor. Muchas de las figuras de esta composición deben ser retratos; por lo menos, se reconocen los personajes de la familia Médicis, con sus familiares y amigos. Pisa entonces acababa de recibir el yugo suave de Florencia, aceptando su hegemonía; se comprende, pues, que los florentinos, sobre todo los Médicis, que desde aquel momento miraron á Pisa como una segunda patria, quisieran figurar en la decoración de su cementerio, que había sido una de las grandes preocupaciones de los antiguos pisanos.

Son famosas varias figuras del fresco de las Vendimias; á un lado del patriarca Noé, dos mujeres bellísimas llevan sus canastillas repletas de uvas moradas. Los vendimiadores están subidos en escaleras para coger los racimos de las vides altas, como se cultivan todavía en Italia. En el fondo se ve un bellísimo paisaje de las estribaciones de los Apeninos toscanos; sin la figura de Noé, con su nimbo y su ropaje de patriarca, creeríamos encontrarnos, un día de Septiembre, en la hacienda de un rico *possidente* rural de la campiña toscana, cuando los campos y las casas parecen saturados del penetrante olor del mosto nuevo (fig. 141).

Por estas figuras accesorias, Benozzo Gozzoli disfruta de gran renombre en la historia de la pintura. Son inolvidables sus bellas imágenes de la mujer de Lot, una robusta matrona digna de los tiempos primitivos (fig. 142), y la figura de la mujer de Putifar, recostada en su lecho, con el seno descubierto, de la que escapa José, característico tipo de uno de los adolescentes, *garzoni,* tantas veces repetidos por este pintor en las figuras de sus frescos (fig. 143).

En la decoración de esta pared del cementerio de Pisa pasó Benozzo Gozzoli diez y seis años, desde el 1468 al 1485, y el conjunto realmente requería todo este tiempo, porque la serie de frescos era inmensa, y lo es todavía, conservándose en regular estado, excepto las seis últimas composiciones del extremo norte, muy deterioradas por la humedad. Pero en las restantes hay todo un



Fig. 144.— Benozzo Gozzoli. Fragmento del Viaje de los Reyes Magos. Pedro de Médicis. *Palacio Ricardi.* FLORENCIA.

mundo de imágenes, una vasta aglomeración de patriarcas, semigigantes, multiplicándose y juntándose con poco orden, como en los primeros días del mundo, cuando todavía no se había organizado una verdadera sociedad civil.

Pero si en estas composiciones, excesivamente grandes, del cementerio de Pisa se pierde el delicado detallista en elementos anecdóticos, otra obra suya basta para inmortalizarle como maestro genial entre los más afortunados pintores de todos los tiempos: el conjunto de frescos con que decoró la capilla del palacio de Vía Lata, en Florencia, construído por Michelozzo por encargo del gran Cosme para residencia de los Médicis y hoy llamado palacio Ricardi, del nombre de la última familia que lo poseyó. La capilla, decorada por Benozzo Gozzoli, es también una estancia reducida, con poca luz, pero tan vivamente irradiada por las pinturas de sus paredes, que todavía hoy la hacen una de las joyas más preciadas que conserva Florencia. Los colores no han perdido lo más mínimo, mientras los frescos de Pisa están algo descoloridos y descompuestos por la humedad de aquel claustro abierto; los de la capilla de los Médicis resplandecen todavía con el oro y las frescas gamas de verdes y rojos del discípulo de fray Angélico. El asunto es simplicísimo: una cabalgata de ricos señores, que quieren representar los Reyes Magos, acuden á adorar al Niño y á la Virgen, que estaban en el altar. Pero este tema es un pretexto para presentar una comitiva de nobles y



FOT. BROGI

Fig. 145. — Benozzo Gozzolí. Cabalgata de los Reyes Magos. Lorenzo de Médicis.
Palacio Ricardi. FLORENCIA.

magnates florentinos; los reyes son tres personajes de la familia de los Médicis: el viejo Cosme y sus hijos Pedro y Lorenzo, este último casi adolescente, con una gran corona de rosas, en un caballo enjaezado que ostenta las armas de la familia (figs. 144 y 145). Detrás sigue una multitud de huéspedes y amigos de los Médicis, y en primer término los más ilustres: el emperador Juan Paleólogo y el patriarca de Constantinopla, que habían acudido á Florencia para asistir al Concilio que había de tratar de la reunión de las dos Iglesias. Otras figuras son simplemente retratos de familiares de la casa ó de ciudadanos allegados á los Mé-



Fig. 146.—Gentile de Fabriano. Altar de la cabalgata de los Reyes.
Museo de la Academia. FLORENCIA.

dicis, entre ellos el propio pintor. Presenciamos allí, más que una visión piadosa, relacionada con la leyenda evangélica de los Magos, una de las cabalgatas suntuosísimas que tan frecuentes hubieron de ser en el siglo de oro de la Florencia cuatrocentista. Los fondos son fantásticas rocas con altos pinos rectos, como los de las selvas toscanas de Valombrosa y el Casentino, aunque á su lado crecen los naranjos, como para asegurarnos de que no nos hemos movido del clima templado de la Italia Central.

Fray Angélico hubiera alabado, con toda seguridad, el bello color y el lujo de detalles de la Adoración del palacio de Cosme de Médicis, pero también seguramente hubiérale chocado no poco el aire pagano y laico de la caravana; él pintaba á los reyes postrados ya á los pies del Divino Infante, entregados del todo á su adoración; el confundir á los Magos con retratos de personajes reales, que se glorificaban á sí mismos en aquella obra, le hubiera parecido una profanación.

La cabalgata de los Magos tenía sus antecedentes: Benozzo Gozzoli no era hombre para inventar un asunto así de un solo golpe. En el Museo de la Aca-



Fig. 147.—Filippo Lippi. La Virgen, el Niño y San Juan. *Museo de Berlín.*

demia de Florencia se conserva una tabla de un pintor de Umbría, Gentile de Fabriano, con una Adoración de los reyes, en la que se ve también el numeroso cortejo que acompaña á los Magos y se desarrolla por segunda vez en el fondo, viéndose en el camino la comitiva que llega á las puertas de la ciudad de Herodes. La Adoración de Gentile de Fabriano estaba en la iglesia de la Trinidad, de Florencia, y de ella pudo aprender Gozzoli el valor decorativo que podía obtenerse de la aglomeración de caballos, acompañantes y servidores (fig. 146). La icona de Gentile es más pequeña que los frescos de la capilla de los Médicis, que llenan tres de los muros; pero los reyes, que ya han descabalgado y están delante de la Virgen, llevan los mismos vestidos ricamente bordados y las coronas altas resplandecientes de pedrería. Gentile de Fabriano es un artista misterioso; esta obra maravillosamente bella de la iglesia de la Trinidad es casi única;

con ella se nos muestra, por una sola vez, pintor consumado. Se conservan en Milán y Pisa otras dos tablas suyas, pero en éstas se ve una personalidad muy apagada; en la icona de Florencia el color es claro, más transparente aún que el del Angélico, el estilo elegantísimo y refinado, y la misma disposición de toda la pintura revela ya á un gran artista. Gentile de Fabriano es sólo el maestro de la Adoración, artista de una sola obra, como tantos otros, á pesar de que algunos hicieran muchas pinturas. El espíritu, como dice el Libro santo, sopla cuando quiere y no sabemos de dónde viene, y á veces durante una vida sopla una sola vez.



FOT. BROGI

Fig. 148.— Filippo Lippi. Madona. *Museo de los Uffici*. FLORENCIA.

Gentile de Fabriano trabajó en el Norte de Italia y hasta en Venecia; á él se debe la formación de un artista delicadísimo de Verona, llamado *Pisanello*, de quien ya hemos hablado en el capítulo anterior.

El nombre de Pisanello le vino de su padre, que era un pisano establecido en Verona; ya hemos visto que Pisanello firma sus medallas: *Opus pisani pictoris*, reconociéndose más como pisano que como veneto, y como pintor más que medallista. Gentile de Fabriano y Pisanello siembran, pues, en la Italia del Norte la semilla del arte cuatrocentista florentino; por esto la escuela de pintura que á fines del siglo XV se forma en el Véneto muestra siempre resabios del arte florentino, delicado, del *cuatrocento*.

Hecha esta digresión, para explicar cómo el arte de la Italia Central empezaba á echar raíces fuera de Toscana, vamos á continuar la sucinta historia de la pintura en Florencia con la obra de otro pintor de borrascosa vida, pero en cuyos cuadros y frescos aparece el ideal florentino con un carácter extrañamente original de ternura y gracia femeninas. Era éste el fraile carmelita fray Filippo Lippi, de cuyos pecados, arrepentimientos y aventuras singulares cuida también de enterarnos el Vasari, que, por otra parte, admiraba sin reserva sus pinturas.

La capilla del palacio de los Médicis, además de los frescos de Benozzo Gozzoli, de que ya hemos hablado, poseía otro tesoro en el altar, con la Virgen y el Niño, obra del atribulado fray Filippo Lippi y actualmente en el Museo de



Fig. 149. — Filippo Lippi. Nacimiento. *Museo de la Academia.* FLORENCIA.

Berlín (fig. 147). Hacia aquel altar, pintado sobre tabla, Benozzo Gozzoli hizo desfilar lentamente su cabalgata. Filippo Lippi era fraile, precisamente, del convento de Florencia donde hemos visto se encontraban los frescos de Masaccio. Acaso aprendería del gran maestro la técnica admirable, que es una de las bases del gran arte de fray Filippo; pero de todos modos su espíritu era tan personal, tenía un sentido tan originalísimo para apreciar la naturaleza, que sus pinturas destacan entre las de los cuatrocentistas florentinos por una nota casi exótica de persistente romanticismo de juventud. Sus Vírgenes son siempre niñas, descoloridas, blancas, de piel transparente, que pliegan las manos blandas mirando como extrañadas á aquel infante recién nacido, incapaces de comprender todavía su propia maternidad. Las figuras accesorias son mucho menos interesantes; sólo en la Adoración de la capilla de Médicis, la que hoy se halla en el Museo de Berlín, San Juan es ya un niño inteligente de formas redondeadas, pero el paisaje es de belleza fantástica, iluminado por luces misteriosas; sus selvas y rocas fosforescentes parecen como el anticipo de los fondos románticos de Leonardo. El suelo está tapizado de bellísimas flores; la luz cae en rayos rectos desde la gloria, abierta en un cielo obscuro, del que salen el Padre y el Paráclito. Los árboles son también los pinos de la selva, como en los frescos de Benozzo Gozzoli, y en el suelo las hierbas florecen entre las rocas, que desnudó el invierno.

Acaso este amor profundo á la naturaleza libre, que sentía fuera de toda regla, dió á las pinturas de fray Filippo su valor tan grande de juventud y de precoces sentimientos. Algunas de sus Madonas reproducen una misma mujer, que parece fué Lorenza Butti, la monja de Prato, con la que se casó después, por haberles el papa Pío II relevado de sus votos á instancias de los Médicis (figs. 148 y 149).

Es curioso observar que mientras un artista como fray Filippo podía conseguir, de un Papa como Eneas Silvio, esta dispensa de matrimonio, pocos años más tarde, Alfonso V de Aragón, casi omnipotente en Italia después de la conquista de Nápoles, veía denegadas sus peticiones de divorcio, por el que instaba al Papa Alejandro VI, compatriota suyo. Lo que no podía conseguir un rey, lo alcanzaba, sólo por ser artista, el fraile loco de Florencia. De su unión con Lorenza Butti tuvo fray Filippo dos hijos; uno de ellos, Filippino, debía ser el heredero del talento de su padre.

Las mismas cualidades, pero exageradas aún, el mismo ideal de fray Filippo encontramos en una de las primeras obras de Filippino, el cuadro de la aparición

de la Virgen á San Bernardo, de la iglesia de Badía, de Florencia, obra admirable de singular idealización de la realidad (fig. 150). San Bernardo inclina la cabeza, sorprendido, ante la figura de la Virgen, aunque sin extrañar que la Celestial señora compareciera á inspirarle el trabajo que está escribiendo en el pupitre, acostumbrado á dialogar con ella en la oración. La Virgen es una florentina delicada, de largo cuello pálido y cabellos de oro, que escapan del peinado, retenido apenas por el velo transparente. El nimbo es cristalino, la luz se diluye dibujando las manos finas, los ropajes resplandecientes y hasta las rocas cortadas que aislan el santo grupo de los personajes secundarios del fondo. Tan sólo el donante, un devoto con las manos plegadas, presencia la divina aparición, sacando de tierra medio cuerpo, como el que fray Filippo había pintado para mirar de escondidas, detrás de una roca, en el cuadro de la Academia de Florencia (fig. 149). Pero en la técnica y en el paisaje, Filippino se muestra mucho más adelantado que su padre, y sus cualidades debían ponerse plenamente á prueba al recibir el encargo de continuar la decoración de la capilla Brancaccio del Carmine, que Masolino y Masaccio habían dejado sin terminar. En sus frescos del Carmine, Filippino abandona por completo el estilo de fray Filippo, y su alma agitada, sin rumbo fijo, se deja llevar de la influencia de Masaccio, hasta el punto de confundirse con él en estilo y color. Ya hemos dicho, al comenzar este capítulo, cuán difícil resulta precisar la parte que corresponde á Masaccio, á Masolino y á Filippino en los frescos de la capilla Brancaccio, á pesar de haber sido ejecutados por tan diferentes artistas y con más de medio siglo entre unos y otros.



Fig. 150. — Filippino Lippi. San Bernardo y la Virgen. *Badía.* FLORENCIA.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XV, Florencia se encuentra en posesión de un ideal bien definido para el arte y para la vida. Ya no son únicamente los grandes Mecenas, como Cosme de Médicis, y algunos espíritus superiores como Brunelleschi, Masaccio y los eruditos y humanistas que tenían á su lado, sino que entre las nobles familias, y aun la clase media y el pueblo, se difunde un nuevo criterio de la vida, libre, dedicada al placer intelectual y al gusto aristocrático de las formas bellas. Verdaderamente, éste es el momento supremo de la civilización florentina, amable y refinada, que florece entre cantos, joyas y pinturas. A los tiempos de formación del gran Cosme, han sucedido los de sus



Fig. 151. — Ghirlandajo. Adoración de los Pastores. *Academia de Bellas Artes.* FLORENCIA.

hijos Pedro y Lorenzo, ambos jóvenes, enamorados y artistas. La misma belleza es fácil; no hay que descubrirla dolorosamente como en los primeros años de aquel siglo. Los genios rebeldes, semitrágicos, como Donatello y los precursores compañeros de Cosme, han sido substituídos por otros espíritus más sutiles, que teniendo ya ante ellos cierto pasado histórico, pueden darse cuenta de toda la grandeza del momento que les ha sido dado inmortalizar.

La Florencia cuatrocentista, que veíamos sólo aparecer disfrazada en la Adoración de los Magos, de Benozzo Gozzoli, se presenta sin ambages en las obras de los dos grandes maestros de esta segunda generación: Domenico Ghirlandajo y Alejandro Botticelli, ambos hijos de dos artesanos, un cordonero y un tonelero, pero elevados por el arte á la amistad y el favor de las más aristocráticas familias florentinas. Los dos fueron llamados á Roma hacia el año 1481, para pintar, en unión del Perugino, algunos frescos en las paredes laterales de la capilla Sixtina del Vaticano; pero su actividad y su arte hubieron de manifestarse más eficazmente en Florencia, por lo que describiremos solamente las obras que ejecutaron en su propia patria.



Fig. 152. — Ghirlandajo. Adoración de los Reyes. *Hospicio de los Inocentes.* FLORENCIA.

Ghirlandajo, más equilibrado que Botticelli, permanece algo apartado del gran cuadro de la vida florentina que le toca ilustrar. El retablo de la Adoración de los Pastores, de la capilla Sasseti, por él decorada, del convento de la Trinidad, actualmente en el Museo de la Academia, nos da clara idea de su espíritu y educación (fig. 151). Sus pastores son gentes sencillas, campesinas, que el hombre de la ciudad se goza en sorprender entre sus rebaños; la Virgen es una figura florentina, joven, delicada y de gesto elegante; á lo lejos se ve la



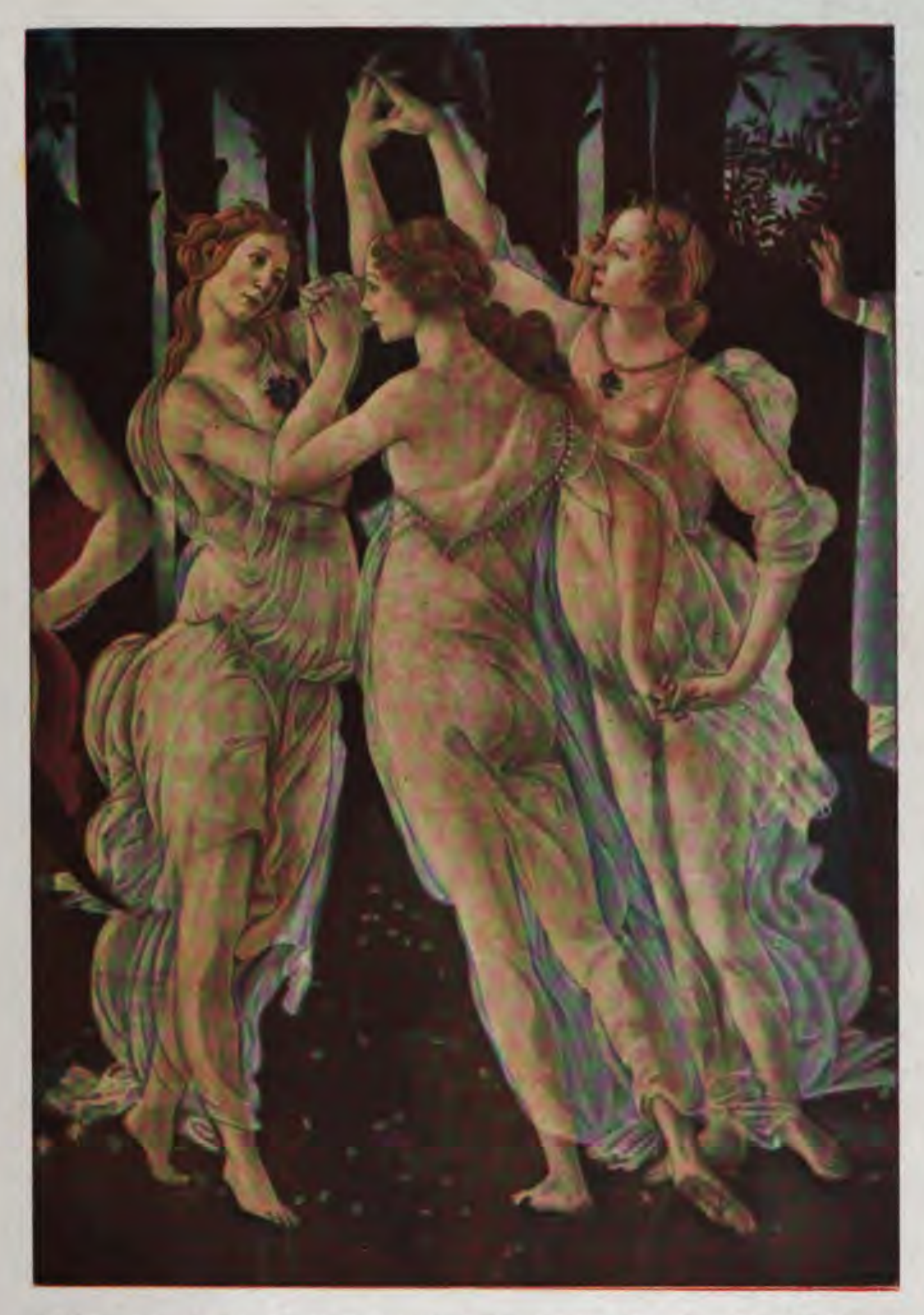
FOT. ANDERSON

Fig. 153.—Ghirlandajo. Natividad de la Virgen. *Santa María Novella.* FLORENCIA.

cabalgata de los Magos, en un panorama de colinas pobladas como las de Toscana. Un arco de triunfo, dedicado á Pompeyo Magno, se levanta en medio del camino; el sarcófago con una inscripción, y las columnas clásicas que sostienen el techo del pesebre, todo indica que esta pintura fué ejecutada por el artífice después de su regreso de Roma. En otro altar de la Epifanía, en el hospicio de los Inocentes, Ghirlandajo presenta aún la composición con más simetría; las figuras de los reyes, acompañantes y santos se distribuyen en rededor de una pequeña Virgen, debajo de un cobertizo sostenido por pilastras cuatrocentistas, encima del cual hay un coro de ángeles (fig. 152).

En la misma capilla del convento de la Trinidad, donde estaba su Adoración de los Pastores, Ghirlandajo, que debía representar los temas de la vida de San Francisco de Asís, introduce ya en sus composiciones, en las figuras secundarias, grupos de retratos de las familias Médicis y Sasseti, con sus familiares y amigos, presentes en la escena como si á ello les diera derecho, no su piedad, sino la elegancia refinada de su ropaje y el gesto artístico con que se presentan. Los asuntos están aún escogidos en el repertorio formado por Giotto para la leyenda del pobre de Asís, pero la decoración absorbe el contenido.

Sin embargo, cómo podía Ghirlandajo transformar una composición mística del siglo anterior en un cuadro lleno de la gente mundana de su tiempo, se ve mejor aún en la serie de frescos que pintó en el ábside mayor de la gran iglesia de Santa María Novella, en la propia Florencia. Este ábside, cuadrado, conservaba aún restos de las pinturas de Orcagna con la vida de la Virgen, aunque tan



Botticelli. Alegoría de la Primavera (detalle). Las tres Gracias. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.



Fig. 154.—Botticelli. Marte y Venus. *Galería Nacional.* LONDRES.

descoloridas que exigían una substitución. Posible es que Ghirlandajo respetara los asuntos trazados por Orcagna, pero las santas figuras fueron encerradas en estancias decoradísimas con todo el lujo florentino de ricos arrimaderos de nogal tallado, con taraceas, y techos espléndidos, y fueron vestidas de ropas recamadas, con la fastuosidad y buen gusto propio de los nobles de su tiempo. Los frescos de Santa María Novella fueron pintados por encargo de la opulenta familia Tornabuoni, emparentada también con los Médicis; por esto aparecen allí los individuos de la casa, con su clientela de artistas y eruditos. En la escena de la Visitación se reconoce á Juana Albizi, casada con Lorenzo Tornabuoni. En la de la Natividad del Bautista, otra dama de la misma familia se adelanta hasta el centro del cuadro pausadamente, con su séquito de dos dueñas y una sirvienta que lleva una canastilla de flores. En la Natividad de María, que hace frente á ésta, en el lugar mejor iluminado del ábside, una jovencita elegante, Luisa Tornabuoni, se adelanta también acompañada por varias señoras de respeto, como si fuese ella el personaje principal y la Natividad hubiese ocurrido tan sólo para que pudiese presenciar la escena, sin arrodillarse ni perder su aristocrática compostura (figura 153). Las mujeres participan así también de los gustos y la gloria de su época, y acaso galantemente se les reservó el mejor lugar en estas dos Natividades. Pero en otro fresco, que quiere representar la aparición del ángel á Zacarías, las dos figuras principales, Zacarías y el ángel, se pierden en el fondo, dentro de un nicho decorativo que forman las arquitecturas; el primer término lo llenan del todo los grupos que forman los ricos patronos de la capilla con sus allegados, entre ellos el propio pintor; allí están



Fig. 155.—Botticelli. Auto-retrato. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.



Fig. 156.— Botticelli. Alegoría de la Primavera. *Museo de los Uffici.*

Marsilio Ficino, el primer helenista de su época, gran amigo de Cosme de Médicis, ya algo viejo, con su capa y sus cabellos blancos; Poliziano, el poeta y preceptor ilustre, y, según el Vasari, otros dos, que con ellos platican, son Demetrio el griego y Cristóbal Landino.

Con su sencillez irreprochable, Ghirlandajo llenaba sin fatigarse las paredes de las capillas de Florencia con esas series de frescos que son para nosotros tan preciosos, por lo que tienen de laico y de profano, y porque enseñan cómo, renovándose el paganismo en las costumbres y en las ideas, los florentinos empleaban ya los temas cristianos sólo por excusa, como una base de composición. Los artistas se entregaban al nuevo ideal con ardor de neófitos y superaban en muchos puntos á la propia libertad de los antiguos. Por ello en ciertos momentos sobrevenía una reacción de nostalgias espirituales; el fino vaso de la belleza florentina no podía contener aquel ideal extremado y, por fuerza, tenía que sobrevenir el desequilibrio.

Por esto el segundo gran maestro de esta generación, Alejandro Botticelli, es un espíritu contagiado de estas nuevas ansias, que parecen tan modernas, de deseos inasequibles, de dudas tormentosas entre un doble ideal. Este *hijo del siglo* ya no es un pintor de frescos, no trabaja para las corporaciones populares, sino para los ricos, que coleccionarán sus cuadros en galerías; la única vez que pinta todavía al fresco es en la capilla Sixtina, del Vaticano, adonde acude, con Ghirlandajo y el Perugino, para decorar las paredes laterales. De regreso en su patria, los Médicis le toman bajo su protección y él se consagra por completo á ejecutar sus encargos, que algunas veces tienen por tema sucesos muy íntimos y personales. Citemos como ejemplo el cuadro de Marte dormido y Venus, con


FOT. ANDERSON

Fig. 157.—Botticelli. Nacimiento de Venus. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.

pequeños sátiros jugando con las armas, de la Galería Nacional de Londres. Reproduce un asunto clásico que aparece en un fresco descubierto en Pompeya, en la época moderna, y que Botticelli pudo conocer por referencias literarias ó por otro fresco ó estuco que reprodujera el mismo asunto; pero las dos figuras de Marte y Venus son dos retratos: Marte representa á Juliano de Médicis, el hijo de Lorenzo, asesinado más tarde por los partidarios de los Pazzi, y la Venus de cabellos ondulados es la propia Simonetta Vespucci, amante de Juliano, la que, por estar casada, no podía aparecer sino bajo este disfraz mitológico (fig. 154).

En otra ocasión, los Médicis le encargan el decorado de una villa en Castello, y esta vez también acude el maestro á la pintura en tabla, con preferencia al fresco, pintando la Primavera y el Nacimiento de Venus, dos composiciones de dimensiones no muy iguales, pero que se acompañan admirablemente por el estilo y el asunto. Las dos están hoy en el Museo de los Uffici; el cuadro de la Primavera nos presenta una deliciosa selva de naranjos, con el suelo todo florido y viéndose transparentar el aire claro de un día primaveral. Debajo de aquellos árboles se encuentra una extraña compañía; á la izquierda, Lorenzo de Médicis, vestido como Mercurio, levanta el brazo para coger el fruto que entregará á una de las tres Gracias, que en ronda exquisita, como en el antiguo grupo clásico de mármol, enlazan sus manos, heridas ya dos de ellas por las flechas del Amor, que vuela por los aires. (Lám. VIII.) En el centro, otra figura vestida con manto, que representa á Venus, parece ser otra vez el retrato de la enamorada de Juliano de Médicis, Simonetta Vespucci; por la derecha llega, como resbalando sobre el suelo, la Primavera derramando flores, mientras el Céfiro, que vuela soplando, pretende abrazar á una figura desnuda de Flora, que hace



Fig. 158.—Botticelli. Fragmento del cuadro de la Calumnia. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.

crecer los tallos á su paso. Bellísimas las figuras de las Gracias y la maravillosa Primavera, pero el conjunto resulta incoherente; la acción, algo indefinida, parece, más que una pintura, un hermoso cuadro plástico para ser representado en un salón. Y es fácil que fuese así; una composición ó cuadro vivo representado en una fiesta cortesana por los mismos personajes retratados por el pintor, elegido el asunto de la alegoría por los eruditos y literatos amigos de Lorenzo de Médicis y de sus hijos. Por lo menos, cada día se va conociendo mejor la relación de ciertas representaciones teatrales con la pintura; se ha comprobado hace poco, por ejemplo, que muchas miniaturas bizantinas, entre ellas las famosas *Homelías* del monje Jaime, reproducen cuadros plásticos del palacio Sagrado de Constantinopla, en los que figuraban el emperador y la emperatriz, á quienes se reservaban los papeles de Cristo y de María. Probablemente, en las fiestas de la *villa* de Castello, los Médicis y sus amigos *representaron* esta alegoría de la Primavera, que fué perpetuada en el lienzo por Botticelli.

El cuadro del nacimiento de Venus es de composición mucho más simple. El mar está pintado con simples rayas onduladas, que son las olas que sostienen la concha en que llega la diosa, desnuda y recogiéndose el cabello con una mano. A un lado, dos céfiros, que vuelan enlazados, soplan el aire ligero, perfumado de flores, que acerca la diosa á la playa; por el otro lado, sale de un bosque de naranjos la Primavera, ofreciéndole un manto (fig. 157).

Es el mismo asunto de la Venus Anadiomene de Apeles, descrito por los antiguos; pero, ¡cuánto más compleja y nerviosa es la composición de Botticelli! La Venus de Apeles se escurre las trenzas húmedas, no ha salido aún del agua por completo, pues las ondas le llegan á las rodillas; la de Botticelli salta en tierra desde el barquichuelo infantil de una concha. La Venus de Apeles tenía, por lo que podemos comprender de las copias, un cuerpo robusto á pesar de su juventud; la de Botticelli, algo inclinada en gesto aristocrático, se esconde el pecho, no por pudor, sino por estética compostura (fig. 157). Los ojos fijos de la neu-

rótica florentina encierran todo el ideal de una época; ¡cuán diferentes de la mirada serena, llena de vida, de los mármoles antiguos que poseemos y que reproducen en escultura el cuadro de Apeles! Y, sin embargo, los cuatrocentistas florentinos pretendían restaurar la antigüedad clásica. El propio Botticelli había realizado en otra pintura una restauración imaginaria de otro cuadro de Apeles, *La Calumnia*, descrito en griego por Luciano, y cuya descripción, traducida por León Bautista Alberti, fué la base de su cuadro. El artista florentino, para darle carácter antiguo, empezó figurando un pórtico clásico con muchos casetones y nichos con estatuas, que tienen muy poco de griego ni de romano; este fondo ya bastaría para descubrir la mixtificación, pero hasta las figuras son del más puro cuatrocentismo florentino; en un trono está el rey Midas con dos mujeres, que le soplan á la oreja la calumnia (fig. 158); en otra parte del cuadro, otras mujeres arrastran á la víctima por los cabellos, mientras el Remordimiento se retuerce las manos y la Verdad, desnuda, desamparada, alza los ojos al cielo, confiando siempre en su triunfo.



FOT. ANDERSON

Fig. 159.—Botticelli. Minerva castigando al centauro. *Museo Pitti*. FLORENCIA.

Se comprende que todas estas alegorías y composiciones clásicas debían serle inspiradas al artista por sus amigos literatos; Botticelli era por temperamento franco y abierto, capaz de apasionarse vivamente por las influencias que recibía de ideales los más contradictorios.

Otro testimonio de la adhesión personal de Botticelli al bando de los Médicis, es el cuadro de Minerva castigando al centauro, en el Museo Pitti. La diosa guerrera lleva una túnica flotante, bordada de hojas y flores, y la lanza es una alabarda de la época; pero lo más florentino es la cabeza, el mismo tipo de siempre: una mujer alta, delicada, neurótica, de grandes ojos y boca hermosísima (fig. 159). Minerva coge por los cabellos al centauro vencido, que simboliza la rebelión; el suelo está sólo indicado por unas líneas claras; el fondo es también un paisaje sumarísimo. Es muy posible que esta composición tan bella no tuviera otro objeto que conmemorar un hecho de la historia política de Florencia, el regreso de los Médicis, representados por la diosa del orden y la



Fig. 160.—Botticelli. Adoración de los Magos. *Galería de los Uffici.* FLORENCIA.

sabiduría, después de la revolución popular de 1480, que por primera vez los desterró, aunque por poco tiempo, y que está figurada por el centauro.

El cuadro de Minerva castigando al centauro, descrito ya por el Vasari, estuvo perdido hasta hace pocos años y son curiosas las tentativas de reconstrucción que de él se hicieron, tomando por base su descripción, tan apartadas todas de lo que después resultó ser el original. El tema y la inspiración son puramente florentinos; aquella muchacha vestida de gasas bordadas con ramos y coronada de finas hojillas, ¡cuán lejos está de la Pallas Minerva de la antigüedad clásica! ¿Quién hubiera podido imaginar en esta forma á la diosa, sino un florentino del siglo XV?

Sin embargo, hacia fines del siglo, el alma de Florencia, y también la de Botticelli, empiezan á conturbarse con el temor de haber ido demasiado lejos. No estallan sólo revueltas políticas dirigidas principalmente contra los Médicis, sino agitaciones de carácter religioso, como natural reacción mística contra los excesos del paganismo á que habían llegado los primeros factores del Renacimiento. El portavoz de los reaccionarios era el elocuente dominico Savonarola, prior del convento de San Marcos, la misma *casa* que mandó construir Cosme de Médicis y había decorado el Angélico. De aquel convento salían las más ful-



Fig. 161. — Botticelli. Madona con ángeles. *Museo de Berlin.*

Fig. 162. — Botticelli. Madona del *Magnificat. Museo de los Uffici.* FLORENCIA.

minantes condenaciones de cuanto había sido el ideal de Florencia durante tantos años, y la ciudad estaba dividida en dos bandos: los partidarios de Savonarola, *compagnaci*, y los *arrabiati*, enemigos del predicador de San Marcos. Excomulgado por el Papa y condenado por la Señoría, el 22 de Mayo de 1495 moría Savonarola en el patíbulo; su suplicio, que fué tenido por muchos como martirio, extremó el celo de sus partidarios, que siguieron profesando su doctrina, con más ardor aún después de su muerte. Se comprende que un temperamento tan sensible como el de Botticelli se conmoviera con las peroraciones fogosas de Savonarola y más aún por su trágico fin; el pintor de los amores de los Médicis se entrega á la penitencia, promete no pintar más asuntos profanos y quema sus estudios de desnudo. Los cuadros de esta última época de Alejandro Botticelli son también interesantes, porque enseñan cómo el pintor, agitado por las tempestades de su alma, cambia de asuntos; en el cuadro de la Adoración de los Magos, del Museo de los Uffici, entre los grupos de *compagnaci* aparece el retrato del propio pintor, como haciendo profesión de fe (figs. 155 y 160).



FOT. ANDERSON

Fig. 163. — Botticelli. Anunciación. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.



FOT. NEUE PHOTOGRAPHISCHES GESELLSCHAFT.

Fig. 164.— Botticelli. Descendimiento de la Cruz. *Pinacoteca de Munich.*

Desde aquel momento, la Venus florentina de Botticelli se convierte en una Madona, el Amor en Jesús niño y las gracias y faunos en coros de ángeles, pero su arte es siempre el mismo. Antes ya había pintado Botticelli, para las necesidades del culto pomposo de los Médicis, algunos cuadros religiosos, entre ellos varias Madonas dentro de un marco circular, como también lo había hecho Filippo Lippi; composiciones del todo florentinas, por la habilidad con que se llena el campo de figuras. Sin embargo, á pesar de esforzarse en cubrir su cuerpo de ropas, inclinar la cabeza y plegar los brazos con humildad, la Virgen de Botticelli es siempre una doncella florentina que revela con su compostura aquella gracia y elegancia puramente estéticas que el pintor acaso desearía olvidar (figs. 161 y 162). Los ángeles son también apuestos efebos, proyectados en lánguidos gestos. Como no supo Botticelli representar la Venus con gallardía, sana, recién nacida del cuadro de Apeles, tampoco puede ahora alcanzar el puro sentido cristiano que habían conseguido sus antecesores, Giotto y fray Angélico. Por esto Botticelli es acaso el más representativo de todos los pintores cuatrocentistas florentinos, temperamento combatido por un dualismo espiritual contradictorio que le acerca tanto á nuestras ansias modernas.

Los gestos de sus figuras, sobre todo, parecen siempre agitados por una emotividad exagerada; en el cuadro de la Anunciación, del Museo de los Uffici, la Virgen se inclina ante el ángel, doblándose nerviosamente; la sorpresa casi le hace perder el equilibrio; el ángel es un efebo con grandes alas que parece vestido de plumaje (fig. 163). En sus dos cuadros del Descendimiento de la Cruz, Botticelli expone la escena también bajo un aspecto teatral, como si, hecha



Fig. 165.—Pietro della Francesca. Nacimiento. *Galería Nacional.* LONDRES.

abstracción de su carácter místico, se tratara de una de las representaciones plásticas de los Médicis, en Castello, y la bella Simonetta se hubiese convertido en Magdalena (fig. 164). No podemos dudar, sin embargo, de la sinceridad de la conversión de Botticelli, como que en ella vemos una prueba más de su romanticismo estético, que le hizo el más interesante pintor de su época y le ha valido su definitivo triunfo en nuestros tiempos.

Simultáneamente, hacia fines del siglo XV, vemos introducirse en el cuadro de la pintura cuatrocentista, que continúa siendo principalmente florentina, nuevos artistas, venidos de fuera, que á su vez extienden el campo del arte hacia Roma y las provincias del Adriático. Se comprende que después de un espíritu como Botticelli era difícil seguir por aquel camino; los artistas venidos de fuera



Fig. 166.—Pietro della Francesca. Retrato. *Museo Poldi-Pezzoli*. MILÁN.

tenían que renovar su espíritu con otras preocupaciones. De la vecina Umbría, que había producido ya un Gentile de Fabriano, saldrá el más genial decorador de estos últimos años del siglo XV, un tal Pedro, llamado *Pietro della Francesca,* nacido en Borgo de San Sepolcro, cerca de Perugia. La obra más importante de Pedro della Francesca está, sin embargo, en Toscana, en Arezzo, donde pintó todo un ábside con las escenas de la leyenda de la Santa Cruz. Su efecto es inolvidable. El peregrino del arte que se siente inquieto por el aspecto de la pequeña ciudad toscana, y entra en la iglesia desierta de San Francisco, donde algunos frescos destruídos de Spinello Aretino, el discípulo de Giotto, acaban de conmoverle, queda maravillado al penetrar, detrás del altar mayor, en el coro cuadrangular, libre, ancho, lleno de luz y de color por los frescos de Pedro della Francesca. Parecen aquellos muros los más luminosos que en la tierra existen. Pedro della Francesca es el pintor de la luz; su gran preocupación era iluminar las escenas con una luz solar diáfana, la propia luz del cielo de Italia. Uno de los cuadros representa el sueño de Constantino, la noche anterior á la batalla con Magencio; el emperador duerme en una tienda entreabierta, pero una luz misteriosa le basta al pintor para indicar que, dentro de ella, está ocurriendo un fenómeno sobrenatural y que aquel hombre no duerme apaciblemente, sino que sueña algo muy importante. En la escena de la batalla, en la que ya estamos en un escenario al aire libre, el azul transparente del firmamento destaca con más fuerza sobre las grandes banderas blasonadas, que tremolan los capitanes, y sobre los tonos negros de los caballos del primer término. Otra escena, enfrente de ésta, representa el hallazgo de la cruz por Santa Elena, y en ella empieza á presentarse un tipo femenino que será siempre el mismo en los frescos de este pintor. Ya no es la patricia florentina exhausta de carnes, de Botticelli, sino una mujer alta, de nariz recta, robusto cuello y ancha frente, despejada de cabellos, recogidos cuidadosamente por la toca. Pedro della Francesca, cuando no hace retratos, se vale siempre de este mismo tipo, bastante impersonal para no cansar (fig. 165).



Fig. 167.— Melozzo de Forli. Sixto IV y el cardenal Riario. *Vaticano.*

Sólo en los retratos abandona Pedro su tipo preferido, para darnos el sentimiento de la persona retratada, como en la graciosa y tierna muchacha del Museo Poldi-Pezzoli, de Milán (fig. 166). Pero, si ello es posible, hasta en los retratos se hace aún más luminoso el estilo del maestro, que encuentra sin duda especial placer en colocar las figuras al aire libre, con un horizonte muy bajo, lo que hace que las cabezas se destaquen sobre el cielo azul. Algunas veces llena el fondo un paisaje lejano que por la diafanidad del aire acusa los menores detalles, como en los retratos del duque de Urbino y de su esposa, de la Galería Nacional de Londres; pero otras veces el fondo es uniforme, todo azul, un fondo de luz.

Uno de los discípulos de Pedro della Francesca fué el llamado Melozzo, nacido en Forli, cerca de Ancona. Trabajó principalmente en Roma, por lo menos allí estaban algunas de sus mejores obras, no pocas de ellas desaparecidas. El papa Sixto IV le llamó para que decorara la Biblioteca del Vaticano, y del conjunto de los frescos con que adornó las tres salas no queda más que el interesante plafón que representa al Pontífice con sus familiares, en el acto de nombrar bibliotecario á Platina, cuyo libro sobre las vidas de los Papas es aún testimonio de su erudición. El fresco, arrancado de su lugar, ocupa hoy un sitio de honor en la Pinacoteca vaticana; los retratos son admirables, el color del conjunto suave y naturalísimo (fig. 167); pero, además, se reconocería á Melozzo por un discípulo de Pedro della Francesca sólo por aquel fondo de admirable perspectiva con las ventanas de una galería á lo lejos, por las que entra la luz maravillosamente. Melozzo pintó también en Roma el ábside de la iglesia de los Santos Apóstoles, donde había una Ascensión del Señor, entre ángeles, que pasaba por ser una de las más bellas obras de sus manos. Arrancados los frescos, sus fragmentos pasaron á la sacristía de San Pedro del Vaticano y adornaron más tarde la escalera del palacio del Quirinal; así y todo, mutiladísimos, son hoy una de las preciosidades que conserva Roma. Los ángeles son tipos andróginos, fuertes, pero algo femeninos por sus peinados compuestos y sus gestos elegantes; cada uno pulsa un instrumento músico con solemne delectación: el violín, el laúd ó la pandereta. Ya en su provincia, la marca de Ancona, pintó una


Fig. 168.—Melozzo de Forli. El duque de Urbino. Miniatura. *Biblioteca Vaticana.*



FOT. ANDERSON

Fig. 169. — Melozzo de Forli. Angel músico. *Sacristía de San Pedro. Vaticano.*

cúpula de la iglesia de Loreto, que es la única de sus obras que se ha conservado intacta. Trasladado á Urbino, pintó también varios cuadros para su príncipe, el duque Federico II, con las figuras de las artes liberales; dos de estos cuadros, la Dialéctica y la Astronomía, están en la Galeria Nacional de Londres, otros dos en el Museo de Berlín; los restantes han desaparecido.

Causa pena tener que discurrir así sumariamente de tantas bellas obras, las Venus de Botticelli, los retratos de Pedro della Francesca, los ángeles de Melozzo... citados en rápido inventario, por las condiciones de este Manual, sin detenernos más que para intercalar, cuando ello es posible, un grabado y señalar el hecho consolador de su existencia.

Duélenos de veras no poder detenernos más en cada uno de estos artistas y en sus obras, pero en lugar de concretar nuestra atención, antes de concluir esta rápida enumeración de los pintores cuatrocentistas de la escuela florentina, hemos de hablar de dos nuevos artistas: Pedro Vanucci, llamado *el Perugino*, y el Pinturicchio, que son los verdaderos maestros de transición. Pedro Vanucci nació en la ciudad de Piene, de familia humilde, y, según dice el Vasari, su educación en la pobreza excitó grandemente el afán de lucro y el amor al trabajo. El Vasari no le demuestra gran simpatía, acaso porque se atrevió á discutir á su ídolo, Miguel Angel, pero de todos modos el Perugino consiguió hacerse célebre, mereciéndolo por su estilo y una finura muy especial. Confióle su padre como aprendiz á un pintor de Perugia, aunque pronto pasó á Florencia, «donde, más que en ninguna otra parte, llegaban los hombres á ser perfectos en las tres artes, y especialmente en la pintura». Por esta causa el Perugino es todavía un último maestro de la escuela florentina; aprendió, según dice también el Vasari, con la disciplina de Andrea del Verrochio, y no le faltó tampoco el indispensable análisis de los frescos del Masaccio en la capilla Brancacci, convertida en academia de la juventud cuatrocentista de Florencia. Hizo también su correspondiente viaje á Roma, y con el mismo objeto que Botticelli y Ghirlandajo, para decorar los muros laterales de la capilla Sixtina y pintar otras *historias* en la pared del fondo, que llenó más tarde el Juicio final, de Miguel Angel.



FOT. ANDERSON

Fig. 170. — Perugino. Jesús entregando las llaves á San Pedro. *Capilla Sixtina. Vaticano.*

De las pinturas del Perugino en la capilla Sixtina no queda más que la escena del Cristo dando las llaves á San Pedro, composición grandiosa que es una de sus mejores obras (fig. 170). En el fondo hay un templete de planta octogonal, como el que pintará Rafael en sus Desposorios de la Virgen, y además dos arcos de triunfo, copiados del arco de Constantino. Corren por aquel fondo lejano infinidad de pequeñas figuras que aumentan habilísimamente la impresión de la distancia. En primer término, casi todos en un plano, se hallan los acompañantes del Cristo y de San Pedro, entre los que el Vasari reconocía algunos retratos.

Pronto el Perugino, absolutamente seguro de su técnica, dotado de especial gracia para el color, empieza á pintar sus cuadros de devoción, dulces Madonas que inclinan gentilmente la cabeza, rodeadas de ángeles y santos, todos con el mismo tipo afectado de graciosa melancolía. Sus obras, que las comunidades religiosas se disputaban, eran compradas por mercaderes que hacían con ellas, ya en vida del pintor, un lucrativo comercio; esto hacía que naturalmente repitiera muchas veces los mismos tipos. «Había Pedro trabajado tanto, — dice su biógrafo, — y tantos encargos tenía siempre, que ponía á menudo por obra las mismas cosas.» *(Ed era talmente la opera sua ridotta a maniera che faceva a tutte le figure un aria medesima.)* Es decir, que hasta tal punto se había amanerado, que todas sus figuras tenían un mismo aspecto y parecido (figs. 171 y 172). El Vasari, que se muestra implacable con el pobre Perugino, no deja de recordar su poca devoción, lo que para un pintor de imágenes piadosas es acusarle de afectación. «Fué Pedro siempre de poca religión, y no hubo medio de hacerle creer en la inmortalidad del alma. Se hizo construir varias casas en Florencia y



Figs. 171 y 172.—Perugino. San Miguel y la Virgen. *Sala del Cambio*. PERUGIA.

Perugia, y se casó con una joven muy bella, que él mismo vestía á veces y adornaba de su propia mano.» El retrato que de él conservamos nos lo presenta como hombre metido en carnes y de aspecto algo vulgar. No da la impresión de un Rembrandt, elegante por lo menos en su materialismo, y que se hace estimar hasta cuando se pinta á sí mismo, con la bella Sacha, judía, en los brazos, escanciándole la copa de vino claro del Rhin. No parece ser Perugino de esta raza, sino un hombre sencillo, de gustos algo vulgares, que encontró, sin embargo, un tipo ideal para sus pinturas. Pinta admirablemente sus figuras de santos, lánguidos y afectados; los ropajes son de colores suavísimos, y en los fondos empiezan á aparecer los dulces paisajes de la Umbría, con sus altos álamos de hojas relucientes, riachuelos que serpentean por la verde llanura y los Apeninos cerrando el horizonte. Con los encantos naturales de su país natal, el Perugino logra sus mayores triunfos; el país de Umbría, al atardecer, tiene aquel color suave, aterciopelado, de sus obras; las copas de los árboles se agitan sobre un cielo transparente; los campesinos andan con aquella silenciosa compostura que parece exclusiva de los personajes de este pintor.

El Perugino, además de tablas y altares, pintó también varias series de frescos; los más notables son los de la Sala del Cambio, de Perugia, donde, *secondo la maniera sua*, representó varios héroes de la antigüedad: Sócrates, Fabio Máximo, Trajano, vestidos á la usanza de su época, frente á santos, profetas y sibilas, también por el mismo estilo (figs. 171 y 172).

Pero aunque su arte fuese más insignificante todavía de lo que quieren suponer los elogios mal intencionados del Vasari, el Perugino sería digno de todo honor por sus discípulos, en primer lugar Rafael, y, aunque menos genial, también admirable, el llamado Pinturicchio. Este, en sus primeras obras, imitó

extraordinariamente el estilo del maestro, pero pronto hubo de lanzarse con gran éxito á nuevas y elegantísimas creaciones. Escogió por asuntos temas laicos, paganos y sociales muchas veces. Aquella extraña nota de afectación que hacía monótono al Perugino, desaparece, y del maestro no le queda más que la frescura del color, la luz y la delicadeza del dibujo. Es de lo más característico del Pinturicchio el cuadro de Apolo y Marsias, en el Louvre, primitivamente atribuído á Rafael. Apolo es un efebo hermosísimo, de flotante cabellera, que se apoya en un bastón; el sátiro Marsias parece un tosco campesino, rapado, sin las orejas de chivo ni ninguna otra señal de su naturaleza, aparte de su tipo tan vulgar. Pero en el característico paisaje umbrío del fondo, los árboles, como los del Perugino, extienden sus finas ramas; para dar aún más la impresión de la atmósfera, vuelan unos pájaros en el aire transparente. Era el Pinturicchio un dibujante elegantísimo, superior á su maestro; sus obras principales son las series de frescos de las estancias Borgia, en el Vaticano, y de la librería de la catedral de Siena.



Fig. 173.—Pinturicchio. La Virgen de Alfonso de Borgia. *Museo de Valencia.*

Fué llamado á Roma para pintar en la iglesia de Araceli, en el Capitolio, unos frescos de la vida de San Bernardino, que todavía se conservan. La obra gustó bastante y el papa Inocencio VIII le encargó otros trabajos decorativos en el Vaticano, que han desaparecido.

Más tarde su sucesor, el cardenal valenciano Rodrigo de Borja, que tomó el nombre de Alejandro VI, quiso que el Pinturicchio pintara las salas destinadas á albergarle, que todavía hoy llevan el nombre de *departamentos Borgia.* Son, en conjunto, seis estancias, todas en hilera. Hay primero una gran antesala, llamada sala papal, que contiene poco de mano del Pinturicchio; después siguen tres salas rectangulares, todas pintadas por él, y á lo último, una torre, construída de nueva planta por Alejandro VI, donde estaban su dormitorio y capilla privada. Las tres salas intermedias están cubiertas de bóvedas por arista, enriquecidas con estucos en relieve policromados con escudos, alegorías y figuras de profetas. Cubren las paredes frescos bellísimos; sobre una puerta hay uno en que aparece Cristo resucitado al salir del sepulcro, con el papa Alejandro que le adora de rodillas (fig. 174). La figura rolliza, sensual y maliciosa de este pontífice, es un retrato maravilloso, pero son aún más admirables los tipos de los soldados que duermen, elegantes alabarderos en artística apostura. En la pared



Fig. 174. — Pinturicchio. La Resurrección.
Departamentos Borgia. Vaticano.

de enfrente, sobre otra puerta, hay una Virgen con el Niño, que, según dice el Vasari, era el retrato de Julia Farnesio, la última pasión del viejo valenciano. En la sala siguiente hay pintadas varias vidas de santos, siendo famosa la escena del juicio de Santa Catalina, en la que, en las figuras del emperador y de sus cortesanos, Pinturicchio probablemente representó á César Borgia, hijo del Papa, y á los allegados de esta familia, entre ellos el hermano de Bayaceto, con su turbante, que se encontraba en Roma como garantía de la amistad del Papa y el terrible conquistador otomano (figura 175).

En la cuarta estancia hay alegorías de las artes liberales, y en las de la torre, donde estaba el dormitorio del Papa, varias figuras mitológicas y astronómicas. Lo más notable de esta decoración es la profusión de color, oro y azul marino, rojos brillantes que contrastan admirablemente, como en las antiguas decoraciones clásicas. Sin ser la gama de colores antiguos, que llamamos pompeyana, los tonos son vivos; el pintor ha seguido allí el mismo sistema de la antigüedad de subdividir los campos en espacios muy pequeños, para que así, por oposición, los colores no choquen por exceso. El oro suaviza y armoniza el conjunto; hasta en las composiciones con figuras, los vivos colores de vestidos, armaduras y hasta del paisaje, resultan suavizados por puntos y líneas de oro.



FOT. ANDERSON

Fig. 175. — Pinturicchio. Disputa de Santa Catalina.
Departamentos Borgia. Vaticano.

El Pinturicchio ejecutó

aún en Roma otros frescos, en Santa María del Pópolo y en el castillo de San Angelo, en las habitaciones que Alejandro VI mandó construir sobre su plataforma. Allí representó varios hechos importantes del pontificado del Borgia, de cuyas pinturas no quedan más que los temas de los asuntos en relatos de la época. La intimidad del Pinturicchio con la familia Borgia queda perpetuada también por la Madona del Museo de Valencia, que tiene á sus pies al cardenal Alfonso de Borja, sobrino del Papa (fig. 173).



Fig. 176.—Attavante. Miniatura de un manuscrito del Dante que poseía del duque de Urbino. *Vaticano.*

Algunos de estos pintores cuatrocentistas son también grandes miniaturistas ó iluminadores de libros. Botticelli había comenzado la iluminación de un manuscrito del Dante, del que era gran entusiasta. Los magnates de esta época, que precede á la del descubrimiento de la imprenta, son los últimos entusiastas de los manuscritos enriquecidos con imágenes. Además de los papas bibliófilos, como Nicolás V y Sixto IV, hay que citar como grandes coleccionistas de libros al duque de Urbino, Federico II (fig. 168), al rey de Hungría, Matías Corvino, y al famoso Alfonso V de Aragón. Los libros de este último están ahora, en su gran mayoría, en la Biblioteca de Valencia, que sólo por esta colección de manuscritos del rey Magnánimo es reputada como la segunda de España. Los libros del duque de Urbino pasaron al Vaticano, como también algunos de Matías Corvino, el resto de los cuales fué adquirido recientemente por Mr. Pierpont Morgan y se encuentran ya en América.

Resumen. —Al comenzar el siglo XV, Masaccio, pintor florentino del grupo de Brunelleschi y Donatello, anticipándose casi un siglo, se desprende de la tradición de la escuela de Giotto é intenta reproducir la luz y el paisaje con sus formas y tonos naturales. Masaccio muere joven, pero sus frescos de la capilla del Carmine, de Florencia, son estudiados por todos los pintores cuatrocentistas y hasta por Rafael y Miguel Angel, que son sus verdaderos sucesores. Porque durante todo el siglo, los pintores florentinos cuatrocentistas rinden culto á un ideal algo diverso del puro clasicismo de Masaccio; aman las formas finas, delicadas y sutiles, extremando á veces la nota para caer en un romántico ideal de belleza neurótica y refinada. Imposible sería resumir en pocas palabras la vida y las obras de estos grandes artistas florentinos: el dominico fray Angélico, el pintor de las transparentes composiciones celestiales, esmaltadas, con su color claro y brillante trata de reproducir sus visiones celestiales, llenas de luz. Su discípulo laico, Benozzo Gozzoli, que no siente ya la piedad de su maestro, pinta grandes composiciones, repletas de figuras, en Pisa, San Gimigniano y en Florencia, en la capilla del palacio Médicis. Gentile de Fabriano, natu-

ral de Umbria, pero educado en Florencia, lleva al Norte de Italia las lecciones del arte cuatrocentista florentino y contribuye á formar otro gran pintor, el llamado Pisanello de Verona.

A mediados del siglo xv, Florencia experimenta un vehemente deseo de vida libre, que se manifiesta en la pura curiosidad estética y literaria de sus artistas é intelectuales. Los dos maestros representantes de esta corriente, son los dos pintores amigos de los Médicis, Ghirlandajo y Botticelli. Ghirlandajo introduce en las composiciones religiosas de la iglesia de la Trinidad y de Santa María Novella, los grupos de sus patronos, los Médicis, los Sasseti y Tornabuoni, ocupando el lugar principal. Botticelli es el pintor de las alegorías y los amores de los Médicis; alma excesivamente delicada, se entrega demasiado á este ideal pagano y tiene que retroceder luego bruscamente, convirtiéndose en un místico por las predicaciones de Savonarola.

Simultáneamente, Pedro de la Francesca y Melozzo de Forli prosiguen con empeño el estudio de la luz y del color, ya iniciado por Masaccio y Domenico Veneciano. Al concluir el siglo xv, Pedro Perugino y Pinturicchio resumen todos los esfuerzos de los maestros que les precedieron y preparan el advenimiento de Rafael.

Bibliografía. — CROWE Y CAVALCASELLE: *Storia della pittura in Italia,* 1908.— LAFENESTRE: *La peinture italienne jusqu'à la fin du XV siècle,* 1900. — BERENSON: *The florentine painters of the Rennaissance,* 1900. — SCHMARSOW: *Masaccio-Studien,* 1900 — BEISSEL: *Fra Angelico, sein Leben und seine Werke,* 1895. — NIEUWBARN: *Fra Angelico,* 1901. — SUPINO: *Fra Filippo Lippi,* 1902. — STEINMANN: *Ghirlandajo,* 1897.— HORNE: *Botticelli,* 1908.— WATERS: *Piero della Francesca,* 1901. —SCHMARSOW: *Melozzo da Forli,* 1886 — C. RICCI: *Pinturicchio,* 1903.

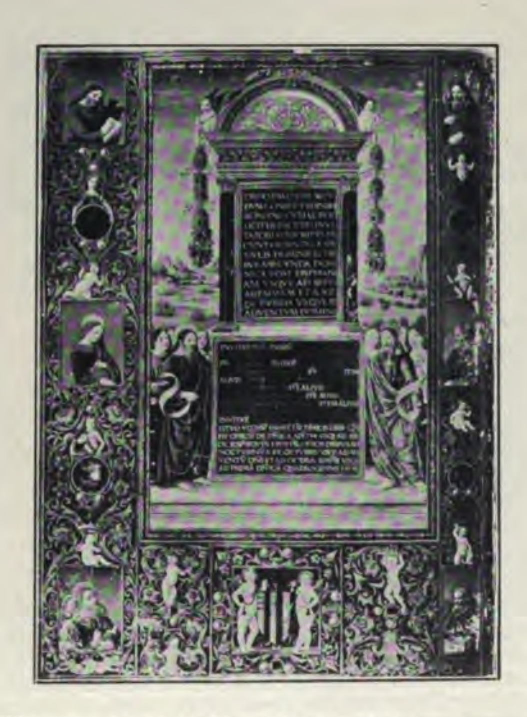


Fig. 177. —Salterio de Matías Corvino. *Biblioteca Vaticana.*



Fig. 178. — Cúpula de San Pedro vista desde la plaza. *Vaticano.*

CAPÍTULO VII

LA ARQUITECTURA ITALIANA EN EL SIGLO XVI. — BRAMANTE Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE ROMA. — MIGUEL ÁNGEL COMO ARQUITECTO. — LA ESCUELA ROMANA. SU EXPANSIÓN EN EL NORTE DE ITALIA. — SANSOVINO Y PALLADIO.

En los capítulos anteriores, dedicados á estudiar el Renacimiento italiano cuatrocentista, principalmente florentino, ha resonado á menudo el nombre de Roma como una obsesión lejana para todos los espíritus. Masaccio, Brunelleschi, Donatello habían visitado á Roma para ver sus *mirabilia;* llenos de curiosidad recorrieron las ruinas, contemplando con estupor los mármoles y bóvedas de los monumentos romanos. En la segunda mitad del siglo XV, instalados los Papas definitivamente en Roma, las cosas cambiaron con rapidez; los artistas florentinos no acudían ya como viajeros estudiosos, sino llamados por los pontífices para las obras de decoración y embellecimiento que emprendían en la vieja capital. Las iniciativas arquitectónicas de los primeros pontífices que volvieron á Roma, con su corte, tuvieron por teatro principalmente el grupo de edificios del Vaticano; el palacio de Letrán, que había sido residencia de los pontífices antes de marchar á Aviñón, quedaba ahora solitario á lo lejos, en la parte de la ciudad más abandonada. En cambio, el Vaticano, en el lado derecho del Tíber, tenía por vecino el núcleo de población del Trastíber, barrio siempre populoso; por esto se instaló allí la corte y allí empezaron las reformas en tiempo de Nicolás V, de Pío II y los dos Borgias.



Fig. 179. — Bramante. Interior de la iglesia de San Sátiro. MILÁN.

A la muerte del segundo Borgia, Alejandro VI, un cardenal de espíritu belicoso, Juliano della Rovere, es elegido pontífice, precisamente al comenzar el siglo XVI, en 1503. Tomó el nombre de Julio II y su pontificado duró diez años, tiempo suficiente para emprender proyectos grandiosos un hombre de su carácter. Su sucesor, León X, era de la familia de los Médicis, hijo segundo de Lorenzo el Magnífico; cardenal desde los catorce años, había de tener, así por el nacimiento como por la educación, gustos muy refinados. Julio II y León X señalan en la historia del arte la traslación del espíritu del Renacimiento desde Florencia á Roma; sus nombres van unidos á los de Rafael, Miguel Angel, Bramante y tantos otros que, llegados desde lejos, para Roma trabajan principalmente. Ambos Papas eran de ilustre familia y disponían de los medios ilimitados de la curia romana, no sólo por los diezmos de las iglesias, sino por la venta de privilegios y dignidades, que Carlos V ya señalaba á su hijo Felipe II como envidiable sistema de ingresos que tenían los pontífices. El dinero no era nunca una dificultad para los Papas del Renacimiento; acaso por primera vez, después de las grandes monarquías orientales, había en la tierra un poder que no tenía que contar lo que gastaba. Así como las corporaciones y ciudades que erigieron las catedrales de la Edad media hubieron de suspenderlas muchas veces por falta de recursos, y aun algunas han llegado hasta hoy sin terminar, los Papas no tuvieron que experimentar esta preocupación. Su grandiosa iglesia nueva de San Pedro consume no pocos años, pero nunca faltan recursos para seguir completando su gigantesco plan. Los grandes hombres que se suceden en la dirección de la obra no encuentran obstáculos pecuniarios; cada Papa desea perpetuar su nombre con algún nuevo embellecimiento de la iglesia levantada sobre el sepulcro del humilde pescador de Galilea.

Ya hemos visto que una primitiva basílica de cinco naves había sido construída en el Vaticano en tiempo de Constantino. El papa humanista, Nicolás V, fué el primero que sintió deseos de derribarla, para substituirla por otra más moderna, y ya se ha hecho mención de cómo, habiendo llamado á Roma á su amigo León Bautista Alberti, éste dió la traza de los cimientos del ábside nuevo. Pero ninguno de sus sucesores se ocupó más del proyecto; en los frescos del Pinturicchio, de la Librería de Siena, ejecutados en los últimos años del siglo XV se ve pintado el interior de la basílica constantiniana de San Pedro con su mosaico del ábside todavía intacto. Julio II, hombre de grandes ideas y muy impulsivo para realizarlas, comprendió que la iglesia romana, sobre el sepulcro del

príncipe de los apóstoles, no tenía que ser una vieja y venerable basílica llena de reliquias, sino un templo colosal, único en el mundo por su riqueza y sus dimensiones, la encarnación material de la Iglesia católica triunfante. Dos años después de haber sido promovido al pontificado, en 1505, el Papa convoca una especie de concurso privado para el nuevo proyecto de la iglesia de San Pedro, y según dice el Vasari, con sorpresa de todo el mundo predominaron las ideas de un arquitecto llegado de Milán, el Bramante, establecido en Roma hacía pocos años y ajeno á la camarilla de artistas florentinos que rodeaban á Julio II ya desde antes de su elección, cuando sólo era cardenal. Las ideas del Bramante, modificadas en algunos detalles, predominaron como una obsesión en el ánimo de los que le sucedieron en la dirección de la obra; él, por su parte, desde aquel momento ya no pensó en otra cosa que en la gran iglesia y los Papas le albergaron en el Vaticano hasta que murió, reservándole una habitación en las dependencias del Belvedere.

Bramante nació en Monte-Astroaldo, cerca de Urbino, y allí, en la escuela del Laurana, el exquisito dibujante del palacio ducal, aprendió cierta elegancia graciosa del dibujo que no debía abandonar nunca, ni al proyectar edificios gigantescos como la iglesia de San Pedro. De Urbino pasó á Milán, donde queda aún testimonio de su paso en la iglesia de San Sátiro (fig. 179), recibiendo de la tierra lombarda las lecciones de energía y audacia que necesitaba para idear sus planes magníficos.

Pero sólo á los sesenta años, edad que tenía Bramante cuando llegó á Roma, puede decirse que acabó de formarse su espíritu. Las ruinas de la antigüedad le hicieron estremecer, como si fuera un joven de veinte años, despertando en él



Fig. 180. — Templete del Bramante.
San Pietro in Montorio. ROMA.



Fig. 181. — Detalle del templete del Bramante.
San Pietro in Montorio. ROMA.

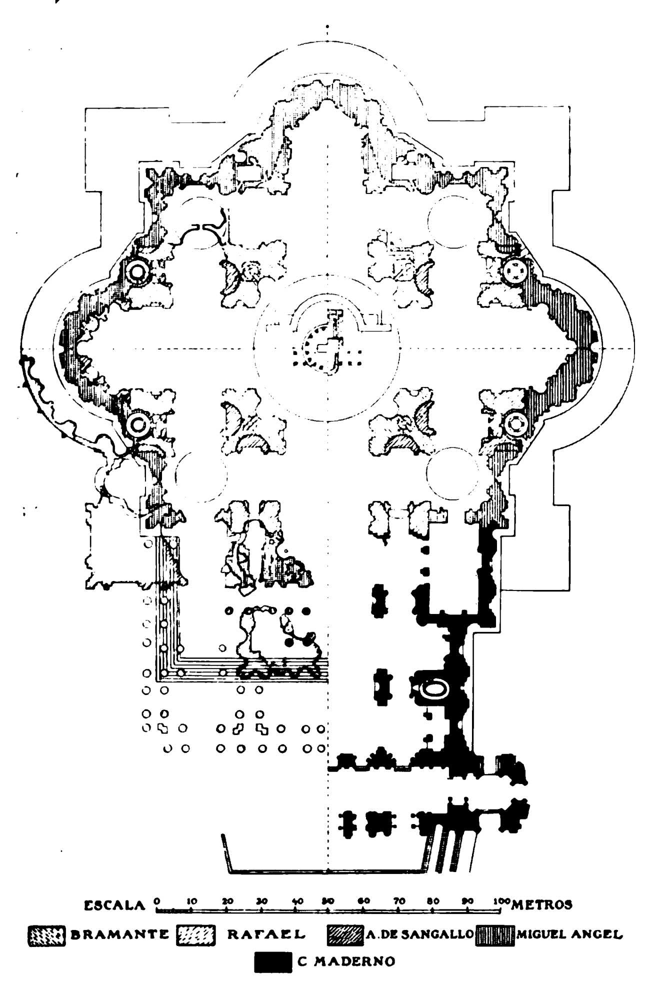


Fig. 182. — Planta de San Pedro del Vaticano, con las sucesivas modificaciones del conjunto.

un afán ardiente de imitar á los antiguos, no sólo en los detalles y ornamentos, como habían hecho los decoradores cuatrocentistas, sino en su ordenación general y en los procedimientos constructivos. Quedan en Roma dos obras suyas anteriores á los proyectos de la fábrica nueva de San Pedro: la una es un claustro de la iglesia de Santa María de la Paz, pura superposición de galerías sin ninguna ornamentación, la inferior de simples arcos de medio punto, la superior con columnitas jónicas y pilastras alternadas, sin ningún adorno, ya despojadas de la profusión de guirnaldas, palmetas y medallones con que los arquitectos cuatrocentistas trataban de vestir á lo clásico sus edificios, todavía excesivamente complicados. La segunda obra del Bramante en Roma es el famosísimo templete de San Pedro in Montorio, que pasa por ser el punto de partida del estilo genuinamente romano del Renacimiento. Es un pequeño edificio circular, rodeado de un pórtico de columnas dóricas; el cuerpo central se eleva más, formando un segundo piso con ventanas y rematando con una cúpula esférica (fig. 180). Aquí, como en el claustro de la iglesia de la Paz, lo interesante es la disposición general de la planta y su estructura tan clásica, imitada de los templos circulares romanos; esto demuestra el estudio directo que del templo de Vesta y del de la Sibila, en Tívoli, debió hacer el arquitecto milanés recién llegado á Roma.

La decoración, que en el claustro de la iglesia de la Paz era nula, en el templete de San Pedro in Montorio es insignificante; sólo hay unos relieves en



Fig. 183. — Cúpula de San Pedro. *Vaticano.*

las metopas del pórtico inferior, con atributos del culto, esculpidos como si fueran utensilios sacerdotales de los antiguos frisos romanos (fig. 181).

Estos dos edificios secundarios hablan en todos sentidos de lo que fué la preocupación principal de Bramante en Roma; arquitectura y no decoración, sólo arquitectura, y arquitectura clásica. Porque de su gran obra del proyecto de



…e la iglesia del santuario
…e Loreto.



…e Santa María
…ión. Todi.

…lisposición, parece que …te del proyecto del Bra…les, que hoy resultan pre…e nos dan un reflejo de lo …a sido San Pedro con el pro…nitivo. Así son, con una cúpula …s cuatro brazos de una cruz las dos iglesias de Santa María Consolación, en Todi (fig. 185), y San Blas de Montepulciano, ambas …inas á Roma, ejecutada ya esta últi…a por el florentino Antonio de San Gallo, lo cual prueba que las ideas del Bramante eran admitidas sin vacilación. La iglesia de Santa María de Carignan, en Génova, es aún del mismo tipo, y ello no es de extrañar tampoco, porque el Papa que tomaba tan á pechos la construcción de la iglesia de Roma era genovés, y esto explica que llegara allí un reflejo de las ideas del Bramante. El propio Julio II hizo acuñar una medalla con su retrato en una cara y en la otra una vista de la iglesia, como si estuviera



Fig. 184. — El Tíber en Roma con la cúpula de San Pedro en el fondo.

la iglesia nueva de San Pedro tenemos que enterarnos haciendo un trabajo de crítica mental, apartando con la imaginación todo lo que fué añadido por sus sucesores en la dirección de la obra, y agregando las partes que éstos quitaron ó modificaron. Afortunadamente, en el archivo de dibujos que los Médicis reunieron en Florencia, quedan multitud de dibujos con estudios, en los que pueden sorprenderse las ideas del Bramante para San Pedro, en estado de elaboración, y una planta completa en un gran pergamino, dibujado sólo en una mitad, por el eje transversal, pero con todos los detalles de aquel conjunto lleno de simetría. La tinta pardusca descolorida marca, en contornos trazados con gran maestría, el plan de un edificio cuadrado con una cúpula central; cuando se levantan los ojos del pergamino amarillento, parece como si buscaran en los aires un gran templo con pórticos, abiertos en sus cuatro fachadas, y cinco cúpulas, una de ellas central, mayor, que remata el conjunto.

Esta planta del Bramante, con sus cinco cúpulas, tiene algo de bizantina; nos recuerda las descripciones de la iglesia de los Santos Apóstoles, de Constantinopla, y la de San Marcos de Venecia; es muy curioso que la idea dominante sea una cúpula central en una planta cuadrada, como la de Santa Sofía, de Constantinopla. Al cabo de diez siglos se repetía el mismo problema de construir un templo que fuera el mayor de la cristiandad, y tanto los arquitectos de Santa Sofía como los de San Pedro, de Roma, adoptaban la idea de la cúpula como motivo predominante. La cúpula de Brunelleschi, en Florencia, se levanta sobre una iglesia de tres naves; el ideal de Brunelleschi para un templo era una planta basilical, como la que ejecutó en el de San Lorenzo y en Santo Espíritu. Bramante se complace en atacar de nuevo el problema de la cúpula, que, dando un empuje igual en todos sentidos, parece que racionalmente reclama una planta cuadrada ó circular para apoyarla igualmente todo alrededor. La solución de planta concentrada, *bizantina*, del Bramante para San Pedro de Roma, no parecerá tan extraña si se advierte que, viniendo de Milán, había de tener muy presentes algunos edificios semibizantinos de Lombardía, como la antiquísima iglesia de San Lorenzo, que sabemos era muy admirada por el Bramante, y acaso

también las iglesias de Rávena. Roma le deparó ocasión grandiosa para desplegar todo su genio. Su idea, según él mismo decía, era colocar la cúpula esférica del Panteón sobre el cruce de dos grandes naves con bóvedas de cañón, como las de la basílica de Constantino. Estas dos naves, formando una cruz griega, terminaban interiormente en cuatro ábsides, y con un pórtico á cada lado formaban las fachadas. En los cuatro espacios que quedaban diagonalmente en los cuatro ángulos de las naves en cruz, había cuatro cúpulas menores y cuatro salas para sacristías. Para disimular las enormes masas de los pilares y los muros, Bramante se valía de los grandiosos nichos que por doquier podía ver en las construcciones romanas.



Fig. 185.—Iglesia de Santa María de la Consolación. Todi.

Aunque la obra no se llegó á ejecutar según esta disposición, parece que los artistas de la época se hicieron cargo perfectamente del proyecto del Bramante, y en pequeño lo realizaron en las iglesias rurales, que hoy resultan preciosas porque nos dan un reflejo de lo que hubiera sido San Pedro con el proyecto primitivo. Así son, con una cúpula sobre los cuatro brazos de una cruz griega, las dos iglesias de Santa María de la Consolación, en Todi (fig. 185), y la de San Blas de Montepulciano, ambas vecinas á Roma, ejecutada ya esta última por el florentino Antonio de San Gallo, lo cual prueba que las ideas del Bramante eran admitidas sin vacilación. La iglesia de Santa María de Carignan, en Génova, es aún del mismo tipo, y ello no es de extrañar tampoco, porque el Papa que tomaba tan á pechos la construcción de la iglesia de Roma era genovés, y esto explica que llegara allí un reflejo de las ideas del Bramante. El propio Julio II hizo acuñar una medalla con su retrato en una cara y en la otra una vista de la iglesia, como si estuviera



Fig. 186.—Cúpula de la iglesia del santuario de Loreto.



Fig. 187.—Cúpula de la iglesia de San Carlos. ROMA.

ya terminada, con la leyenda: *Templi Petri instauratio.* El día 18 de Abril de 1506 el Papa descendía á la enorme excavación practicada para los cimientos del ábside de la nueva iglesia, queriendo él mismo colocar la primera piedra, que llevaba una inscripción conmemorativa, y después de proclamar allí las indulgencias concedidas á los bienhechores de la obra, regresaba en procesión con la cruz alzada á su palacio del Vaticano.

Los trabajos comenzaron por la parte posterior: el ábside y los pilares de la cúpula. Julio II dejó que el Bramante derribara todo lo que iba siendo necesario de la antigua basílica; se le impuso sólo la prohibición de tocar el lugar central, donde está la *confesión* de San Pedro, una especie de pozo que nunca había sido violado y en que se supone enterrado el cuerpo del apóstol. Por mucho tiempo el culto se practicó en lo que quedaba en pie de la antigua iglesia; más tarde se hizo una capilla provisional sobre el sepulcro, hasta que quedó del todo terminado el nuevo templo. Una mínima parte de lo que se creyó digno de conservarse se almacenó, en el mayor desorden, en los subterráneos que quedan entre el pavimento antiguo de la basílica y el pavimento de la actual, que es mucho más alto. Allí hay fragmentos de esculturas de las tumbas de los pontífices, de ciertos altares y el sepulcro de Otón II, que estaba en el patio delante de la fachada de la iglesia. Pero toda la decoración de los antiguos mosaicos cristianos, los frescos de Giotto y tantas otras bellas obras del primer renacimiento fueron destruídas sin respeto. El pueblo de Roma y las personas cultas, entre ellas algunos cardenales, no presenciaron indiferentes aquel vandalismo; imponíase la excusa de que la vieja construcción amenazaba ruina, pero así y todo, se elevaron voces de



Fig. 188. — Cúpula de Santa María de Loreto. *Foro Trajano.* ROMA.

protesta contra el Papa y sobre todo contra el Bramante, que no pensando más que en sus fantasías arquitectónicas, parecía poseído de furor destructivo. «Él hubiera destruído á Roma entera y el universo si hubiese podido,» dice un escritor de la época. La gente del pueblo, tan aguda y maliciosa en la vieja Roma, decía en sus sátiras que el Bramante tendría que quedarse fuera del cielo, porque San Pedro, irritado por haberle destruído su vieja basílica, no le dejaría entrar.



Fig. 189. — Vignola. Iglesia del Jesús. ROMA.

A la muerte del Bramante se le encargó á Rafael la dirección de la nueva iglesia de San Pedro, por creerse que sería el que más fielmente podría desarrollar el proyecto primitivo. Rafael era también de Urbino, como el Bramante, y su carrera en la corte pontificia, al decir del Vasari, había comenzado por la protección del gran arquitecto. Pero Rafael no era el genio más indicado para una construcción gigantesca como la que había proyectado Bramante en San Pedro del Vaticano, y aunque le auxilió Antonio de San Gallo, gran constructor y especialista en arquitectura, las obras no avanzaron mucho. Por fin, muerto Rafael, y algunos años después Antonio de San Gallo, nadie pareció capaz de llevar á buen término la construcción sino el viejo Miguel Angel, que sobrevivía á todo el mundo, creciendo cada día su reputación.



FOT. MOSCIONI

Fig. 190. — Interior de la iglesia del Jesús. ROMA.



FOT. ANDERSON.

Fig. 191. — Bramante y Rafael. Logias ó galerías del patio de San Dámaso. *Vaticano.*

«Habiendo muerto Antonio de San Gallo el año 1546, — dice el Vasari, — y faltando quien dirigiese la fábrica de San Pedro, hubo diferentes pareceres, hasta que Su Santidad, inspirado por Dios, se resolvió á confiarla á Miguel Angel, el cual rehusó diciendo, para excusarse de esta carga, que no era su arte el de la arquitectura. Finalmente, no admitiendo sus escrúpulos, el Papa le mandó que la aceptase, por lo que, muy contra su voluntad, tuvo que entrar en aquella empresa...» Suprimió Miguel Angel infinidad de detalles del último proyecto de San Gallo, torres y más torres, agujas y columnatas del exterior, que quitaban á la iglesia la simplicidad clásica, pero que siendo motivo de gastos cuantiosos, parecían complacer á los administradores de la fábrica, concitándose con esto la animosidad de los que veían su provecho en dar largas á la construcción, en cuyos trabajos se llevaba ya empleado cerca de medio siglo. En cambio, para desvanecer toda sospecha, Miguel Angel exigió que en el *motu-proprio* que le nombraba director de la obra, con entera autoridad de hacer y deshacer, añadir y quitar, se hiciese constar que él servía allí á la Iglesia sin ninguna recompensa y sólo por el amor de Dios. El papa Paulo III, que veía en el glorioso escultor el genio que convenía para terminar la iglesia, sostuvo siempre á Miguel Angel contra las intrigas de sus enemigos. «Vuestro cometido, — decía el escultor á los administradores en 1551, — es tener cuenta de que lleguen las limosnas y vigilar que no las distraigan los ladrones; el plan y los dibujos de la iglesia corren, en cambio, de mi cuenta.» *E voltossi al Papa, disse: «Padre Santo, vedete quel che io guadagno: che se queste fatiche che io duro, non mi giovano all'anima, io perdo tempo e l'opera.» Il Papa, che lo amava, gli messe le mani in sulle spalle e disse: «Voi guadagnate per l'anima e per il corpo, non dubitate.»*

La intervención de Miguel Angel en el proyecto de San Pedro consiste, pues, principalmente en simplificar la planta, la idea general del Bramante, quitando elementos accesorios que debilitaban la construcción, pórticos y aberturas que reducían la resistencia de los muros. En cambio, en cuanto á la alzada, levantó la cúpula á una altura mucho mayor de la que había proyectado Bramante; éste quería repetir la cúpula romana del Panteón, grandiosa por den-

tro, pero sin visualidad por fuera. Miguel Angel la substituyó por una cúpula como la de Santa María de las Flores, y así lo que le quitaba al edificio en extensión, se lo aumentaba en altura. No hay duda que lo que caracteriza hoy exteriormente la iglesia de San Pedro, de Roma, es la cúpula, con su altura colosal de 131 metros, dominando todo el edificio (fig. 183).



Fig. 192. — Bramante. Nicho monumental en el Belvedere. *Vaticano.*

Sobre los cuatro grandes pilares, que ya había proyectado Bramante, levanta Miguel Angel un tambor cilíndrico con columnas pareadas, entre las que se abren unas ventanas; encima corre aún el friso con guirnaldas, motivo harto sencillo para que se pudiera ver de lejos, y, por fin, la doble bóveda algo peraltada, como en la cúpula de Florencia (fig. 72). Miguel Angel murió cuando la cúpula estaba solamente en el arranque, pero dejó un modelo detallado que se conserva todavía. Su sucesor en la dirección de la obra fué también su discípulo predilecto, Giacomo della Porta, quien no se contentó con proveer discretamente á las grandes dificultades de la construcción de la bóveda colosal, sino que además alteró con gracia la linterna superior, haciéndola más rica y complicada, ya casi barroca. Esta ligera nota más moderna, en lo alto de la curvada superficie gris de la cúpula, cubierta de planchas de plomo, acaba de completar la belleza de aquella obra magnífica. Vista desde lejos, de toda la campiña romana se distingue la cúpula de San Pedro, sobresaliendo de la llanura poco accidentada del Lacio; es lo que caracteriza más el paisaje de Roma, cuyo recuerdo es inolvidable. Como toda la ciudad queda á un lado del Vaticano, el sol en Roma se pone siempre detrás de la cúpula, recortando su silueta en los crepúsculos luminosos del cielo de Italia (fig. 184).

Es verdaderamente una entidad moral dotada de espíritu, con su característica propia, tan igual y tan distinta de la cúpula de Florencia y de todas las que se hicieron después á su imitación.

El efecto de la cúpula de San Pedro sobre los artistas fué tal, que, á partir de la mitad del siglo XVI, no hay iglesia, por grande ó pequeña que sea, que no quiera tener también su cúpula, en correspondiente testimonio de admiración de la de San Pedro de Roma. No sólo en Italia, sino en todos los demás países de Europa adonde llegó el Renacimiento, en iglesias rurales de ladrillo, revestidas de estuco, ó en grandes monumentos como la iglesia del Escorial, y más tarde también en la de los Inválidos, de París, siempre, siempre repítese el mismo



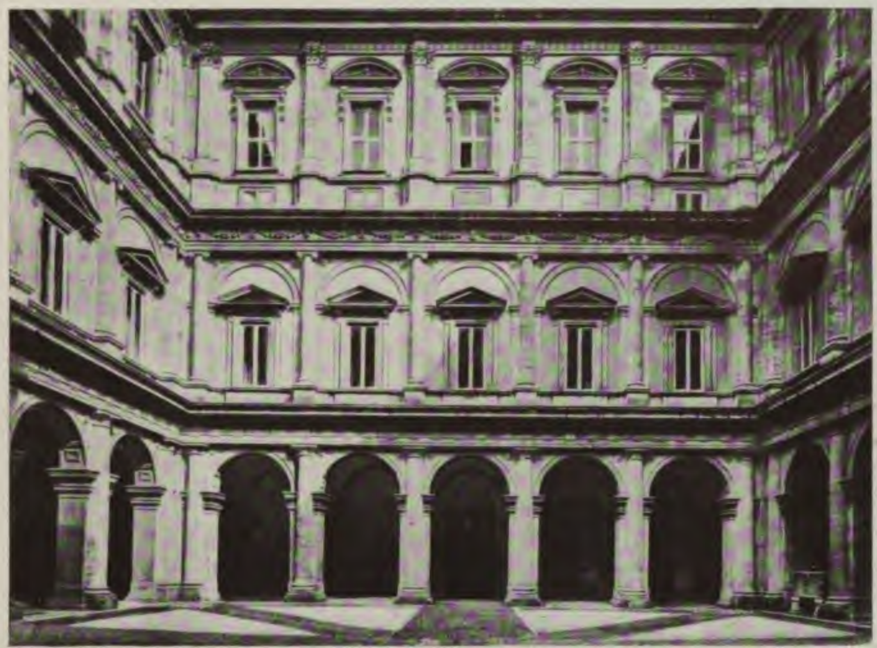
Fig. 193. — El palacio Farnesio. ROMA.

tema de una iglesia en planta de cruz con una cúpula, sobre un tambor cilíndrico en el crucero.

Las modificaciones, tratando de mejorar los detalles de la cúpula de San Pedro, en sus imitaciones posteriores, prueban también cuán acertada era la solución de la obra de Miguel Angel que apenas consentía mejora. En Italia, sobre todo, los arquitectos del siglo XVI glosaron el mismo asunto en curiosas variaciones. Así, por ejemplo, la iglesia de Santa María de la Consolación, en Todi, de principios del siglo, cuando en Roma hacía furor el plan del Bramante para San Pedro, posee una cúpula más modesta, cuyo tambor tiene ventanas alternadas con nichos de un efecto todavía muy severo (fig. 185).

Lejos de Roma, pero dentro aún del territorio pontificio, los Papas tenían el singular santuario de la Santa Casa de Loreto, erigido para contener la reliquia de la casa de la Virgen en Nazaret, transportada á Italia por los ángeles. Para cubrirla se levantó un templo, cuya cúpula, que parece obra del San Gallo, viene á ser una regresión hacia el tipo de la cúpula de Brunelleschi en Florencia (fig. 186).

En Roma, la ciudad de las cúpulas, se ven á centenares las imitaciones de la enorme masa de la cúpula de San Pedro, pero no hay ninguna como ella de curva tan elegante. Una de las más discretas, la de la iglesia nacional de los florentinos, en Vía Giulia, fué obra del discípulo de Miguel Angel y continuador de su obra, Giacomo della Porta. El remate y la decoración del tambor se resienten del gusto barroco, que triunfa, pero causa bellísimo efecto la zona de grandes ventanales entre columnas que sostienen un entablamento. A fines del siglo XVI la linterna de remate se hace cada vez más complicada, como si para



FOT. ANDERSON.

Fig. 194. — Patio del palacio Farnesio. ROMA.

sostenerla tan sólo se hubiera construído la cúpula, y el tambor cilíndrico se adorna con motivos arquitectónicos barrocos (figs. 187 y 188).

Además de la cúpula, puede decirse que, á excepción de la fachada, todo el exterior de la iglesia de San Pedro es obra de Miguel Angel; la que había proyectado el Bramante hubiera sido absolutamente distinta, con sus múltiples pórticos y logias abiertas. En el ábside de San Pedro es donde se comprende el estilo propio de Miguel Angel como arquitecto, tan distinto de todos los demás de su tiempo; los altísimos muros curvos de los ábsides rematan en un simplicísimo ático horizontal, que debía dar toda la vuelta al templo, sostenido aparentemente por colosales pilastras corintias, también de toda su altura. En los espacios lisos se abren balcones y ventanas, sin muchos adornos, tan grandiosos, que vuelven á dar al edificio el carácter de religiosidad que había perdido con las formas de los detalles clásicos. La obra de Miguel Angel en San Pedro es poco conocida; generalmente queda olvidada detrás de la impresión barroca de la plaza y de la fachada, ejecutadas mucho más tarde; pero al dar la vuelta al edificio, si el ánimo no está ya cansado por tantas sensaciones diversas, al ver la iglesia enorme, con sus muros severamente arquitectónicos, y elevar la vista hasta aquella altísima cornisa, recorriendo con la mirada aquellos lienzos de piedra, únicos en el mundo por sus dimensiones y nobleza, vuelve á sentirse el mismo efecto de emoción religiosa que producen las catedrales de la Edad media. Miguel Angel consiguió, con su espíritu elevado, dar un sentido nuevamente místico á la obra fastuosa que proyectaba la Roma pagana del Renacimiento. (Lám. IX.)



FOT. ANDERSON

Fig. 195.—Palacio Mássimo. ROMA.

En los principios establecidos por las obras de San Pedro se formaron los arquitectos de la escuela romana. Uno de los discípulos de Miguel Angel, Domenico de Vignola, los divulgó con un *Tratado de arquitectura.* Además trabajó en San Pedro, construyendo allí dos cúpulas que flanquean la grandiosa central, ya mucho más ligeras y abiertas, con grandes ventanales en la base. Pero la obra más importante del Vignola es la iglesia del Jesús, en Roma, también con una cúpula y una sola nave, con capillas laterales; el desenvolvimiento final de la idea iniciada por León Bautista Alberti en la iglesia de Mantua. El crucero, ancho, está iluminado por la cúpula; la bóveda de medio punto se contrarresta por las capillas laterales (fig. 190). La fachada del Jesús se de Giacomo della Porta, quien introdujo ya algunos detalles de decoración tan poco clásicos que muestran los progresos del barroquismo. Hay encima de la puerta un escudo del que cuelgan unas guirnaldas, dentro del estilo de Miguel Angel, aunque más complicado y retorcido. La disposición general de la fachada del Jesús, de Roma, es todavía la propuesta por León Bautista Alberti en Santa María Novella, de Florencia, que se conservaba por tradición desde el siglo anterior: un cuerpo bajo con un orden de pilastras, y un cuerpo superior que termina en un frontón (fig. 189). Como el cuerpo bajo es más ancho, porque tiene la amplitud de las tres naves (ó de la nave central y las capillas), y el superior no tiene de anchura más que la de la nave central, estos dos pisos están reunidos por una forma curva ondulada que acaba en dos volutas. Así el cuerpo alto se ensancha ingeniosamente para combinarse con el piso inferior. Esta so-



Ábside de San Pedro de Roma, por Miguel Angel. El coronamiento barroco es obra del siglo XVII.

lución, popularizada por los libros de los tratadistas del Renacimiento, logró singular fortuna, siendo la forma más adoptada para las fachadas de las iglesias de esta época.



Fig. 196. — La Farnesina. Roma.

Pero el siglo no era el más á propósito para edificios religiosos; ya hemos visto que sólo el genio superior de Miguel Angel consiguió impregnar de una grandiosidad moral el proyecto de la iglesia de San Pedro. Los Papas del Renacimiento, mejor que varones piadosos, eran hombres de Estado, comc Julio II, ó eruditos y aficionados como León X y Paulo III. Cuando Miguel Angel labró para Bolonia la estatua de Julio II, puso en sus manos un libro abierto, por lo que el gran pontífice le reprendió diciendo que lo que hacía falta en su retrato era una espada, pues él no era hombre de lecturas. *Mettevi una spada, che io non so lettere.* Conocida es la frase del cardenal Bembo recomendando leer lo menos posible la Biblia, para no corromper el latín. Estos hombres, en cambio, trataban de restaurar en todos sus detalles la vida clásica, y su preocupación se ha de transparentar en la más social de todas las artes, la arquitectura. El primer edificio con carácter de habitación que debemos citar de esta época, es el propio palacio del Vaticano. El conjunto del Vaticano es una construcción muy compleja en la que cada Papa ha ido introduciendo nuevas dependencias, pero el plan puede reducirse, en sus elementos esenciales, á las habitaciones que rodean el patio llamado de San Dámaso y á las dos largas alas paralelas que reúnen este núcleo al pabellón del Belvedere, donde están los Museos y la Biblioteca, característicos accesorios del palacio pontificio.



Fig. 197.—Villa Médicis. Fachada posterior. Roma.

El patio de San Dámaso es obra del Bramante y tiene



Fig. 198. — Rafael. Pórtico de villa Madama (lado sur). ROMA.

sus cuatro pisos de pórticos proyectados con aquella clásica simplicidad que recuerda la de los monumentos romanos; es curioso que este patio sólo tenga construídas tres alas, dejando abierta la parte del edificio que mira hacia Roma. En la planta baja están los despachos de la Curia; en el primer piso abren las estancias de los Borgias, transformadas hoy en Secretaría, y los salones que conducen á la capilla Sixtina. En este piso se hallan también las habitaciones particulares de los actuales Papas y los salones para las audiencias públicas y las grandes recepciones. En el segundo piso abren las estancias de Julio II, decoradas por Rafael, y allí se halla también la capilla de Nicolás V y la sala grande de Paulo III, formando un conjunto artístico, como una especie de Museo. Por fin, en el tercer piso del propio núcleo, alrededor del patio de San Dámaso, está la llamada galería de las cartas geográficas, con nuevas habitaciones de funcionarios y dependencias de menos importancia.

Estos son los servicios agregados alrededor del patio de San Dámaso, en forma, como hemos dicho, de U, abierta por uno de sus lados mirando á la gran plaza. Dan la vuelta á cada piso vastas galerías de comunicación ó logias, decoradas hermosamente por Rafael y sus discípulos (fig. 191). Este núcleo de



FOT. MOSCIONI.

Fig. 199. — Rafael. Pórtico de villa Madama (lado norte). ROMA.

habitaciones y dependencias alrededor del patio de San Dámaso, estaba en un principio separado del pabellón del Belvedere, en lo alto de los jardines, dominando toda la ciudad. Fué también el Bramante, por encargo de Julio II, quien, después de haber completado la decoración de los edificios que rodean el patio de San Dámaso, los reunió con los del Belvedere por medio de dos largas alas de trescientos metros, que dejaban dentro de ellas un inmenso patio rectangular, llamado de la Piña, porque allí se puso una piña colosal de bronce, procedente de un antiguo edificio romano, que durante toda la Edad media había estado delante de la basílica de San Pedro. El patio de la Piña tiene en la pared del fondo, por la parte del Belvedere, un nicho altísimo, que produce un efecto grandioso al final de la perspectiva del gran patio (fig. 192). Este efecto era aún mayor en el proyecto del Bramante; el patio se dividió después en dos por un brazo de edificio transversal, para poder comunicarse por la mitad las dos alas de trescientos metros. Estas larguísimas alas, como el brazo transversal y el



Fig. 200. — Vignola. Palacio Farnesio, en Caprarola.

Belvedere, están todas ellas dedicadas al servicio de Museos, Archivo y Biblioteca, y realmente, ninguna residencia de ningún otro soberano del mundo tiene concedido á estos servicios un espacio tan importante. El grupo para habitación y recepciones, alrededor del patio de San Dámaso, es mucho menor que el área que ocupan los brazos destinados á galerías de estatuas, depósito de manuscritos preciosos, lápidas objetos y litúrgicos, acumulados en los museos y la Biblioteca del Vaticano. La misma instalación es suntuosísima, las estatuas y cuadros están colocados con toda la dignidad que corresponde á los grandes tesoros de la antigua Roma, que los pontífices del Renacimiento recogieron con tanto amor.

El palacio del Vaticano es la mayor obra de esta época en Roma; pero, además, éste es el tiempo de los grandes palacios romanos: ya hemos visto cómo á fines del siglo anterior un cardenal, Riario, había construído para residencia suya el gigantesco edificio de la Cancillería. ¡Qué no debían hacer, pues, los cardenales del siglo XVI, con mayores recursos y con el ejemplo de los Papas grandes constructores, como Julio II y León X! Siendo todavía cardenal, un miembro de la advenediza familia Farnesio, el que más tarde tenía que ser elegido Papa, Paulo III, manda construir el palacio más característico de este siglo, un colosal cubo de piedra con un patio cuadrado en su interior, de tres pisos, separados por magníficos arquitrabes clásicos (figs. 193 y 194). Obra de Antonio de San Gallo, en el exterior, recuerda aún por su masa de grandes muros, con ventanas sobriamente dispuestas, la tradición de los palacios florentinos



Fig. 201. — Vignola. Patio del palacio Farnesio, en Caprarola.

cuatrocentistas, como el palacio Pitti y el Strozzi; pero en lugar de la decoración de los bloques de piedra, se han adornado las ventanas con frontones alternados, curvos y triangulares, en el primer piso; el segundo tiene otra faja de ventanas más estrechas, también con frontones, y remata en una cornisa con las flores de lis del escudo de los Farnesios, dibujada por el propio Miguel Angel. Los grandes arquitectos que proyectaron este edificio con un sentido tan romano de los conjuntos monumentales, dejaron delante de la fachada una gran plaza rectangular con dos fuentes, para las que se sirvieron de las grandes bañeras de pórfido de las termas de Caracalla. El interior del edificio tiene una distribución también de palacio suntuoso; el patio, cuadrado, ocupa ya más de la mitad del solar; después, las galerías que dan la vuelta al patio, en los tres pisos, sirviendo sólo para la circulación, toman la mitad de lo restante; sólo queda una crujía de habitaciones, alrededor de las fachadas, que pueda destinarse á servicios secundarios, y aun todas cubiertas con enormes casetones ó con altísimas bóvedas de medio punto decoradas de pinturas, para las que son insuficientes las chimeneas colosales que llenan los testeros de un plafón.

Otro de los palacios romanos característicos de la época es el de la familia Mássimo, construído por otro discípulo de Miguel Angel, Baltasar Peruzzi; tiene una fachada austera, de molduras rígidamente simplificadas, con dos pisos de ventanas altas, rectangulares, que acaban de imprimir á todo el edificio un carácter de ideal severidad (fig. 195). En la planta baja hay un pórtico abierto que ocupa el centro de la fachada, lugar semipúblico que el gran señor, propietario del edificio, concede á la plebe; en los bancos de piedra del pórtico del palacio Más-



Fig. 202. — Miguel Angel. Escalera de la Biblioteca Laurenciana. FLORENCIA.

simo todavía se reúnen los vagabundos y por la noche duermen en ellos tranquilamente los mendigos de Roma. Dos estatuas clásicas, en dos nichos en los extremos de este pórtico, parecen recordar á los que allí acuden la dignidad de la casa y de los antiguos señores que con tanta nobleza supieron construirla. Dentro, la forma irregular del solar está admirablemente disimulada con dos patios, uno cuadrado, con pórticos, y otro trapecial en el fondo, que se ve al través de las columnas del primero. Los trazados ingeniosos para disponer las diferentes partes de la construcción, con el objeto de sacar del espacio un efecto grandioso, son la constante preocupación de estos artistas romanos del siglo XVI.

Lo mismo se puede observar en las plazas y calles, en que se aprovechan de la superficie accidentada del suelo de Roma y hasta de la misma acumulación de edificios, en el poco espacio habitado de la capital. Es una época de reformas edilicias; los Papas se complacen en asociar sus nombres á las grandes vías que se construyen durante cada pontificado: la vía Julia, siguiendo el Tíber, del tiempo de Julio II; la vía Sixtina, comunicando el Esquilino y el Quirinal, del tiempo de Sixto IV; las vías Pía y Alejandrina, etc., etc. Las plazas se urbanizan con escalinatas y terrazas, con el sentido de lo grandioso que sugiere siempre Roma. El ejemplo más típico del efecto monumental conseguido con medios simples, es el palacio municipal de Roma, en el Capitolio, restaurado por Miguel Angel con ocasión de la visita del emperador Carlos V. El palacio del fondo está flanqueado por dos edificios paralelos, con pórticos que decoran los dos lados de las plazas; en el centro se colocó la estatua del emperador Marco Aurelio y el desnivel de la colina se ganó con una rampa poco inclinada, disponiendo á cada lado unos antepechos con trofeos militares romanos y grandes estatuas antiguas de Cástor y Pólux.

Pero donde la arquitectura romana del siglo XVI produjo obras más interesantes es acaso en las villas de recreo de los pontífices ó de los poderosos cardenales, que se complacían en obsequiarse mutuamente en sus casas de campo. llenas de las más preciosas obras de arte de la antigüedad clásica y del Renacimiento. La más antigua de todas era la que tenían los Papas en el Belvedere, que ya hemos visto hubo de quedar reunida al núcleo del Vaticano con las alas construídas por el Bramante.

A veces las grandes familias romanas, que durante dos ó tres generaciones habían gozado de las rentas de la curia, no satisfechas con poseer sus villas en

las afueras, construían otras residencias menores en el interior de la ciudad, donde la vida era menos ceremoniosa que en el gran palacio principesco. Así, por ejemplo, los Farnesios, además del gran edificio monumental de que hemos hablado, tenían aún, á unos centenares de metros de aquel colosal palacio, un pequeño palacete menor, para algún individuo de la familia (fig. 196), y aun adquirieron de los Chigi, de Siena, su famosa villa en el Transtévere, decorada por Rafael, que tomó también el nombre de la Farnesina.



Fig. 203. — Patio del palacio ducal. VENECIA.

Lo mismo ocurre con los Médicis; tenían su palacio en la vía Julia, un edificio comenzado ya en tiempo de Cosme, el fundador de la casa; pero, además, sus sucesores, algunos de los cuales fueron cardenales y papas, edifican otras obras que perpetúan su nombre. Así lleva aún el nombre de los Médicis, ó villa Médicis, el edificio del monte Pincio donde está actualmente instalada la Academia de Francia. Por fuera tiene una fachada simple, que caracteriza, sin embargo, el tono ocre con que ha sido pintada, entonando admirablemente con el verde obscuro de los pinos y cipreses de los jardines romanos. También delante se ha dispuesto una terraza, para que la plebe participara de la vista espléndida que desde allí se goza; una fuente deja caer un chorro grande en una taza antigua, debajo de unas encinas recortadas civilmente. Por detrás la villa tiene otra fachada más alegre, más campestre (fig. 197), que el gran señor que la mandó construir se complació en decorar con maravillosos fragmentos de antiguos mármoles romanos, descubiertos en aquellos días de reformas. Allí reaparecen los plácidos jardines de boj recortado, de Florencia, con los que en Roma quieren recordar los Médicis sus villas de Toscana.

Villa también iniciada por los Médicis, que hubiera sido la más deliciosa acaso de todas las villas romanas, es la que dejaron sin concluir en la vertiente del monte Mario, dominando toda Roma y gran parte del Lacio. Hoy lleva el nombre de villa Madama, de una persona real que la poseyó más tarde, y casi abandonada, después de haber servido durante muchos años de establo, es una ruina completa, pero todavía tan aristocrática como bella. La parte anterior del edificio está hoy muy maltratada; no es posible aventurar nada sobre su disposición y forma, pero en la fachada de levante, que daba sobre una terraza del jardín, queda testimonio de la elegancia de los decoradores romanos de la escuela de Rafael; la *loggia* ó pórtico está revestida de estucos pintados de incomparable finura (figs. 198 y 199). Las pilastras, los arcos que sostienen las



Fig. 204. — Logieta de Sansovino, al pie del Campanile. VENECIA.

bóvedas, las cúpulas y los nichos, todo está bordado de finos arabescos de estuco; en los casetones de las bóvedas hay miniaturas y alegorías... decoraciones más bellas aún que las de la antigüedad, que quieren imitar las de la casa áurea de Nerón ó las bóvedas del Palatino. Otra villa característica del siglo XVI es la del papa Julio II, en la vía Flaminia, transformada hoy en museo etrusco y que lleva aún el nombre de villa Giulia. La planta de este edificio, proyectado por Vignola, no puede ser más graciosa. En la parte posterior, el cuerpo principal termina en un patio semicircular con un pórtico abierto en cada piso, de manera que esta forma semilunar tiene que armonizarse con la crujía anterior, que es recta; los espacios irregulares que quedan se han destinado á escaleras. Pero detrás continúa todavía una serie de construcciones bajas cerrando un largo jardín, que protegen con su sombra unos muros bajos; por fin, hay todavía una última construcción bajo el nivel del suelo, sin duda para librarse del calor, con un baño subterráneo en una gruta sostenida por cariátides.

La abundancia de fragmentos arquitectónicos antiguos, de fustes de columnas y aun de sillares de piedra, que tan fácil era recoger de entre las antiguas ruinas romanas por los arquitectos del Renacimiento, fué lo que excitó á levantar estas construcciones decorativas en los jardines, pabellones, logias y muros de cerca con balaustradas. Además, Roma era y es todavía ciudad muy rica en aguas; sus antiguos acueductos continúan llevando á la ciudad verdaderos ríos; así se comprende, pues, que los arquitectos de estas villas papales y cardenalicias se aprovecharan de la abundancia de agua para embellecerlas con estanques, baños y cascadas.

La más notable en este sentido es la villa construída para el cardenal Hipólito de Este en 1548, en las cercanías de Roma, en Tívoli, donde el agua corre por todos lados en millares de fuentes y cascadas, ó en surtidores dispuestos en el centro de las plazoletas que forman los altos cipreses, ó en aljibes inmensos en que se reflejan con arte rústicos elementos arquitectónicos y pequeñas construcciones fantásticas propias de los jardines.

La escuela romana extendió su influencia por toda Italia, pero, cosa singu-

lar, más en Venecia y Lombardía que en las regiones vecinas. En el Lacio todavía existe el edificio más típico de residencia señorial en el campo, el palacio de los Farnesios en Caprarola, obra del Vignola. Este gran edificio tiene una planta pentagonal y en el centro un patio circular con dos pisos (figuras 200 y 201). El palacio de Caprarola viene á ser, en la arquitectura del siglo XVI, lo que era el palacio de Urbino en el cuatrocientos. La forma de bastiones militares que toman los pabellones de los ángulos del pentágono, es también muy característica; estamos en un siglo de grandes transformaciones del arte militar, y esto produjo nuevos tipos de arquitectura. Por esta causa, hasta las construcciones de lujo, puramente artísticas, como la de Caprarola, se resienten de los gustos de la época. No sólo el Vignola, sino el mismo Miguel Ángel sentía afición por las construcciones militares; cuando la guerra de la república de Florencia con los Médicis, se le encargó la fortificación de las partes avanzadas de la ciudad. Antonio de San Gallo, por encargo del belicoso papa Julio II, construye varios castillos en el Lacio: el de Ostia, los de Nettuno y Civitavechia. Era casi una especialidad del San Gallo; un sistema de fortines con muros inclinados de formas curvas, en los que, á pesar de su aspecto artístico, se han tenido muy en cuenta los principios de la defensa.



FOT. ALINARI.

Fig. 205. — Sansovino. La Librería. VENECIA.

En la Toscana es naturalmente Miguel Angel el maestro indiscutible. El representante de su escuela en Florencia es el Vasari, quien se ocupa, al lado de los Médicis, en el desarrollo de sus proyectos. Los papas florentinos se aprovechan también de tener cerca de ellos, en Roma, á Miguel Angel para hacerle trabajar en beneficio de su patria: León X le asedia para que se ocupe de la fachada de la iglesia de San Lorenzo, de Florencia, que Brunelleschi erigió por encargo del gran Cosme y había quedado sin concluir. Otro Papa de la familia se empeña en que el viejo escultor construya también para Florencia la escalera de la Biblioteca Laurenciana. Miguel Angel envió sus dibujos y el Vasari se encargó de ejecutarlos. Es una construcción extraña, con unas arquitecturas de pilastras y cornisas empotradas en el muro, como excavadas, que seguramente imitó Miguel Angel de un edificio funerario de Roma, llamado vulgarmente el templo del Dio-retículo (fig. 202).



FOT. ALINARI.

Fig. 206. — Palladio. Exterior de la Basílica. VICENZA.

Ya con menos intervención de Miguel Angel, casi solo, y por su cuenta, el Vasari dirigió el gran edificio de los Uffici, en Florencia, que servía para todas las ramas de la administración. En el piso superior, que hoy es el Museo, tenían los Médicis sus colecciones; habían hecho al través de todo un barrio de la ciudad una larga galería, que también atravesaba el río, para ir desde el palacio Pitti, que les servía de habitación, á este piso de los Uffici, donde tenían sus cuadros y estatuas. Un gran señor de aquella época no podía carecer de este servicio indispensable del museo reunido á su residencia. El edificio de los Uffici tiene dos alas formando largas crujías y una transversal menor por el lado del río. El espacio que dejan dentro es como un patio rectangular abierto, que da á la plaza de la Señoría, teniendo la perspectiva maravillosa de la torre del viejo palacio. Así, desde el muelle del río se ve, al través del pórtico y del patio que queda entre las alas, el ángulo del palacio medioeval de la Señoría con sus rudas paredes de piedras bastas.

Otro discípulo de Miguel Angel, Galeazzo Alessi, lleva el estilo del maestro á Génova. Trabajando para los ricos comerciantes de la Liguria, Alessi se siente inclinado á exagerar las dimensiones. Los palacios de Génova, con sus fachadas larguísimas, tienen generalmente su parte más grandiosa en la escalera, con varios tramos combinados en cada rellano. Alessi trabaja también en Milán; el palacio Mesino, hoy del Ayuntamiento, es obra suya.

En Venecia, la arquitectura mostraba ya cierta propensión hacia lo gran-

dioso desde fines del siglo XV. La fachada del patio del palacio ducal, obra de Antonio Rizzo, es una monumental superposición de galerías talladas en robustas molduras y con los ornamentos en alto relieve, como no se estilaban en Florencia ni en Roma al finalizar el cuatrocientos (fig. 203).



FOT. ALINARI.

Fig. 207. — Interior del pórtico de la Basílica. VICENZA.

Algo había en Venecia como tradición de fuerza y riqueza que se imponía hasta á los artistas venidos á ella desde otras regiones de Italia. Este es, sin duda, el caso de Sansovino, escultor florentino que había trabajado no poco en la corte de los Papas, y que huyó de Roma después del saqueo del condestable de Borbón. De paso para Francia, visita Venecia, donde la república lo agasaja para atraérselo, acabando por quedarse allí y convertirse en un perfecto veneciano. Sansovino, en Venecia, trabaja principalmente como arquitecto, pero no pudiendo olvidar su primer oficio de escultor, reviste todas sus fachadas de decoración escultórica.

La riqueza de ornamentación, los altos relieves, las estatuas sobre las barandas de coronamiento, son motivos que, con toda la fuerza de la tradición iniciada por Sansovino, hubieron de quedar como característicos del Renacimiento veneciano.

Esta participación de la escultura en los edificios de Sansovino, en ninguna parte se ve mejor que en la llamada *Loggietta*, al pie del campanario (fig. 204). Es un pequeño pórtico monumental para los procuradores de San Marcos; puede decirse que su falta de verdadera utilidad práctica, permitió que este edificio fuese de tal manera decorado. Entre las tres arcadas hay nichos con estatuas; un alto friso de relieves forma el remate. Característico también, dentro del estilo de Sansovino, es el lujoso palacio destinado á biblioteca, con sus dos pisos de arcos decoradísimos y un friso superior de remate, con gruesas guirnaldas, entre las que, por primera vez, abren lucernas de iluminación (fig. 205).

El estilo veneciano del Renacimiento fué aún perfeccionado, mejor diríamos exagerado, por dos artistas de la inmediata generación: San Michele y Andrea Palladio, el uno de Verona, el otro de Vicenza. Sobre todo Palladio, por sus obras y sus escritos, tenía que ejercer una influencia considerable hasta nues-



Fig. 208. — Palladio. Villa Capra, llamada la Rotonda. VICENZA.

tros días. Iñigo Jones, el introductor del Renacimiento en Inglaterra, tomóle por su maestro predilecto, y por los discípulos de Iñigo Jones llegó una rama del arte de Palladio hasta los países de América, donde vive todavía.

Palladio parece haber sido un genio laborioso y revolucionario á la vez, un observador estudioso de todo lo antiguo y lo moderno, y, al mismo tiempo, lleno de fe en sus propias convicciones, desarrollándolas siempre, en lo que tenían de original, con una audacia sin límites. Es otro caso como el de León Bautista Alberti; estudia á Vitrubio, va á Roma y dibuja en grandes croquis, que se conservan, sus ruinas; las mide y compara con el canon de Vitrubio. En Roma trabaja en el taller de Miguel Angel para las obras de San Pedro, y por fin, vuelto á su patria, con todo aquello asimilado, hace su obra propia personal. Trabaja principalmente en Vicenza, llenándola de monumentos grandiosos que hacen que hoy deba ser llamada la ciudad del Palladio.

Su obra más conocida es la restauración del palacio municipal, un palacio gótico del siglo XIII que Palladio rodea de grandiosos pórticos en tres de sus lados (figs. 206 y 207). En la fachada de este palacio, llamado hoy la Basílica, aplica ya Palladio todos los recursos de su arte maduro. Citemos, como ejemplo de ellos, el ingenioso sistema de combinar dos tipos de columnas en un mismo orden ó piso, unas más altas, que sostienen el friso de coronamiento, y otras menores, intercaladas, que dan á las otras un aspecto de grandiosidad (fig. 206). Este es el invento que se llama orden gigantesco, debido al Palladio, porque para él todo ha de ser grande, *romano,* magnífico. En las fachadas de sus palacios combina también estos tipos de órdenes, el llamado orden *gigantesco,* que abraza á veces todo lo alto de la fachada y los varios pisos de columnas

con otros entablamentos menores intercalados. En los patios, altas columnas llegan hasta la última cornisa, los diferentes techos de los pisos se apoyan libremente á distintas alturas de las columnas.



Fig. 209. — Palladio. Decoración del teatro. VICENZA.

Palladio, en su libro, quiere abarcar todo el vasto programa de las construcciones humanas, que divide en cuatro grupos: edificios públicos, casas, villas de recreo é iglesias. Es de notar que las casas rurales ó villas de recreo forman para el Palladio un grupo aparte, lo que trata de justificar con la más deliciosa figura del *country gentleman* ó hidalgo campesino que se haya trazado nunca. «Aunque es muy conveniente, — dice, — para un caballero tener una casa en la ciudad, adonde no podrá dejar de ir alguna vez, ya porque tenga un cargo en el gobierno ó para atender á sus asuntos particulares, de todas maneras su mayor rendimiento y placer se lo proporcionará su casa en el campo, donde gozará en ver la tierra aumentando su riqueza ó ejercitándose en paseos á pie ó á caballo, y donde conservará su cuerpo fuerte y sano, y donde su mente reposará de las fatigas ciudadanas, ya quietamente, aplicándose al estudio, ó contemplando la naturaleza.» Palladio, después de este exordio, describe la casa de campo ideal, su emplazamiento lejos de pantanos, la habitación y las dependencias rurales. La fortuna tenía que depararle ocasión de poder desarrollar con toda amplitud, varias veces, su programa ideal de vivienda rústica, pero la más conocida de todas las que construyó es la llamada *La Rotonda,* á poca distancia de Vicenza, edificada en un paraje ideal, que Palladio mismo describe con entusiasmo. *La Rotonda* fué construída para un rico *parvenu,* que, después de haber sido refrendario de los papas Pío IV y Pío V, regresaba á Vicenza cargado de dinero (fig. 208). Está elevada sobre un basamento y en los sótanos se hallan las cocinas y administración. Sobre la terraza, á la que se sube por cuatro monumentales escaleras, está la casa, cuadrada; en los ángulos están los dormitorios y en el centro hay una gran sala circular, cubierta por una cúpula.

Palladio edificó también las iglesias del Redentor y de San Giorgio Magiore, en Venecia; famoso es su teatro de Vicenza, que construyó por encargo de la titulada «Academia Olímpica», de la que él formaba parte (fig. 209).

Por fin, después de dos siglos de tanteos, de conatos de imitaciones de la antigüedad, de épocas de lucha con la técnica, de apostolado para un estilo nuevo, hemos llegado á estos tiempos triunfantes: los grandes hombres, las grandes obras, ¡Bramante y Miguel Angel, Sansovino y Palladio! La cúpula de San Pedro, la Librería de Venecia, la Basílica de Vicenza... He aquí el término de tantos esfuerzos. Estamos de nuevo en uno de estos *climax* ó momentos culminantes en la escala del espíritu. Completamente seguros, estos hombres, no sólo

ejecutaron grandes obras, sino que razonaron las leyes de su arte. Sus libros propagan sus ideas: Serlio, Vignola, Palladio escriben los tratados que han de facilitar en el resto de Europa la aplicación del Renacimiento italiano.

Resumen. — El siglo XVI es la edad de oro de la Roma del Renacimiento. Florencia queda en segundo lugar; los artistas acuden á la corte de los Papas, llamados por los Mecenas pontificios: Julio II, León X, Paulo III. La obra capital es, naturalmente, la iglesia de San Pedro del Vaticano, cuyas reformas se habían iniciado ya en el siglo anterior. El Bramante, arquitecto de Urbino, es el encargado de proponer el plan para el nuevo templo, que no llegó á realizarse íntegramente. Su idea capital era de una estructura de planta cuadrada con una cúpula gigantesca en el centro, contrarrestada por otras cuatro cúpulas menores. Al morir Bramante, sus sucesores en la dirección de la obra simplificaron su plan, pero la idea de la gran cúpula sobre el sepulcro de San Pedro subsistió siempre. Miguel Angel es quien da á esta cúpula su forma definitiva y fija la arquitectura exterior de las fachadas, con su estilo de grandes líneas talladas magistralmente. La cúpula de San Pedro fué imitada durante varios siglos en Italia y el resto de Europa. La escuela arquitectónica de Miguel Angel llenó á Roma de magníficos palacios. Los pontífices y cardenales se hacen construir también villas interurbanas y casas de campo con grandes jardines, pórticos y juegos de aguas. Roma se reforma con varias vías nuevas que la cruzan en perspectivas grandiosas; las plazas son también embellecidas con escénicas combinaciones de terrazas y escaleras. Fuera de Roma, los discípulos de Miguel Angel difunden los mismos principios, sobre todo en el Norte de Italia. En Florencia, el Vasari se encarga de ejecutar, en colaboración directa con Miguel Angel, la escalera de la Biblioteca Laurenciana y el palacio de los Uffici. En Génova, Alessi construye muchos palacios monumentales; pero, sobre todo, Sansovino en Venecia, San Michele en Verona y Palladio en Vicenza son los verdaderos grandes maestros del Renacimiento italiano del siglo XVI.

Bibliografía. — GUALDO: *Vita di Andrea Palladio*, 1749. — TEMANZA: *Vita di Andrea Palladio*, 1778. — SCAMOZZI: *Les bâtiments et dessins d'André Palladio*, 1781. — MAGRINI: *Teatro olimpico in Vicenza*, 1847. — GEYMÜLLER: *Les projets primitifs pour la basilique de St. Pierre de Rome*, 1880. *Raffaello Sanzio studiato come architetto*, 1884. *Michel Angelo als Architekt*, 1904. — DURM: *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, 1903. — MARCEL REYMOND: *Michel-Ange*. — BANISTER FLETCHER: *Andrea Palladio*, 1902.

SERLIO: *Le regoli generali d' architettura*, 1537. — VIGNOLA: *Regole degli cinque ordini d'architettura*, 1563. — PALLADIO: *I quattro libri dell' architettura*, 1570.



Fig. 210. — Rafael. Detalle de la capilla Chigi.
Santa María del Pópolo. ROMA



Fig. 211. — Leonardo de Vinci. El cenáculo de Santa María de las Gracias. MILÁN.

CAPÍTULO VIII

LA PINTURA ITALIANA EN EL SIGLO XVI, Á EXCEPCIÓN DE LA ESCUELA DE VENECIA. LEONARDO Y SUS DISCÍPULOS. — LUINI, SODOMA. — RAFAEL. — SIGNORELLI. — LAS PINTURAS DE MIGUEL ÁNGEL. — ANDREA DEL SARTO. — CORREGIO

EN el último tercio del siglo XV las escuelas de pintura de la Italia central habían llegado al más completo dominio de la técnica. Los tiempos estaban en sazón para producir grandes genios, admirables no sólo por la fuerza del sentimiento y la compenetración espiritual, como en el caso de Giotto, sino por la feliz realización de obras perfectas en todos sus detalles, como en los tiempos clásicos de Grecia y Roma.

No obstante, el más grande artista de esta nueva época del arte italiano es todavía un genio atormentado por la técnica. Nacido en el pequeño villorrio de Vinci, cerca de Florencia, fruto de los amores del notario del pueblo con una campesina, el joven Leonardo creció, adoptado por su padre, sin los cuidados maternales. Algo de su temperamento reflexivo y curioso depende de esta primera educación; el niño demostraba un temperamento precoz, apto para todas las actividades intelectuales. *La forza fu in lui molta e congiunta con la destreza.* Su padre intentó dedicarlo á las letras, y en ellas avanzaba fácilmente; después aprendió la música, parecía su vocación improvisar en el canto. Ya en su vejez, cargado de años y en tierra extranjera, Leonardo se complacía aún en pulsar la lira; sus escritos están llenos de elogios para la música, que, según manifiesta en uno de sus tratados, sólo es inferior á otro arte, el arte de las artes, que para él era la pintura. Al advertir en Leonardo esta vocación para la pintura, su padre lo llevó á la escuela del Verrochio; pero, como dice el Vasari, pronto se ejercitó ya, no sólo en la nueva profesión, sino en todas aquellas en que el dibujo inter-



Fig. 212. — Dibujo de Leonardo.

venía: *Ed avenao un intelleto tanto divino e meraviglioso che essendo buonisimo geometra, non solo operó nella scultura, ma nella architetura, fece ancora molti disegni cosi di piante come d'altri edifizi, e fu il primo ancor giovanetto che discorese sopra il fiume Arno per metterlo in canale da Pisa a Fiorenza.* He aquí, pues, el genio enciclopédico de Leonardo manifestándose ya en su juventud. Pero con sus extraordinarios proyectos, cambiando á cada momento de propósito, no hubiera encontrado en sus compatriotas florentinos la atención y el respeto que merecía su genio. Florencia no tenía ya un Cosme de Médicis que descubriera en las extravagancias de la gente joven los genios del porvenir; así es que Leonardo tomó el partido de ofrecerse al duque de Milán, Ludovico el Moro, hombre ambicioso, de sangre nueva, que deseaba también comenzar á ilustrarla con la protección decidida de las artes. Conservamos el borrador de la carta de Leonardo ofreciéndose al señor de Milán; es un vasto programa de su genio enciclopédico. En ella se declara capaz de construir puentes y canales, obras de ingeniería militar y máquinas de guerra, y también de realizar, mejor que ningún otro, encargos de pintura y arquitectura, y, sobre todo, de escultura, porque sabía que con esto tocaba al vivo en las aspiraciones del duque de Milán, que deseaba hacer una gran estatua ecuestre de su padre, el primero de la familia, que se había hecho señor de Milán al extinguirse el viejo tronco de los Visconti. Leonardo proyectó efectivamente la estatua ecuestre, con la rara grandiosidad y geniales innovaciones que él se proponía para todas sus cosas. Su *caballo* del duque Sforza, *il cavallo*, como él decía, fué para él, más que una obra en ejecución, un estímulo para meditar sobre la naturaleza y la forma de estos animales superiores. Sus libros, ó cuadernos de memorias, están llenos de dibujos de los órganos del caballo y su anatomía; llegó á ejecutar en barro un modelo colosal, pero en Milán se puso en duda siempre que terminara su proyecto. Por fin, abandonado, como todas sus cosas, *el caballo* que no llegó á fundirse, fué arcabuceado y destruído por la soldadesca francesa de Luis XII á su paso por la Lombardía.

En esta obra, y en no pocas iniciativas de orden hidráulico, para fertilizar por medio de canales la Lombardía, en innumerables proyectos arquitectónicos y de máquinas de guerra, armas y armaduras, y hasta una máquina para volar, sobre la que llegó á escribir el tratado preliminar de aviación, lleno de sagaces observaciones sobre el vuelo de los pájaros, ocupó Leonardo los años que pasó en Milán, sin conceder una importancia extraordinaria á la pintura. Con todo, á la época de su residencia allí pertenecen dos de sus pinturas más importantes: la Virgen de las Rocas, que hizo para la cofradía de la Concepción de San Francis-



Leonardo de Vinci. La Virgen de las Rocas. *Galeria Nacional.* LONDRES.





co, y el Cenáculo, en el convento de Santa María de las Gracias. De la Virgen de las Rocas se conservan dos cuadros idénticos, uno en el Louvre y otro en la Galería Nacional de Londres, sin saber exactamente cuál de los dos es el original; el de Londres consta por lo menos que procede de Milán. De cómo Leonardo hubo de preocuparse de todos los detalles de esta pintura, nos lo dicen los muchos dibujos que se conservan de los estudios que hizo antes de ejecutarla en el cuadro. Ella nos introduce en seguida en esa atmósfera maravillosa de las creaciones de Leonardo; dentro de un paisaje romántico, de rocas iluminadas por resplandores crepusculares que vienen del fondo, la Madona está presentando el Niño Jesús al pequeño Juan, á quien acompaña un ángel bellísimo. (Lám. X.) Corre por el suelo un hilo de agua; de lo alto de las rocas cuelga el musgo; es interesante ver al florentino enamorado de las formas del reino mineral, como si allí, en la proximidad de los Alpes, hubiérale impresionado la solemne visión de las rocas de las altas montañas.



Fig. 213. — Leonardo. Dibujo

Para él, los lagos de los Alpes, los grandes ríos de la Lombardía, tenían el atractivo de la novedad; sus manuscritos reflejan siempre la admiración que le produce aquella naturaleza, más grandiosa que la de Toscana. Una vez describe una tempestad en el lago Mayor; con frecuencia muéstrase distraído por sus propias impresiones. No sabe qué admirar más, dice en el tratado de la pintura, si este mundo bellísimo ó el ojo humano que es capaz de verlo. Así, pues, no es extraño que su interpretación de la naturaleza sea tan personal como excesivamente consciente para poder traducir, sin transformarlas, sus propias impresiones.



Fig. 214 — Leonardo. Dibujo.

La segunda obra de Leonardo de Vinci en Milán es, como ya hemos dicho, su famoso cenáculo de Santa María de las Gracias, reproducido infinidad de veces en grabados y pinturas (fig. 211). Es una de las obras de arte más populares de todos los tiempos. Ya inmediatamente después de pintada, fué admirada como una cosa extraordinaria. El rey Francisco I se propuso trasladarla á Francia, pero la idea se abandonó por impracticable; hubiera tenido que trasladarse todo el muro. Reproducido primero en grabados y después en litogra-



Fig. 215. — Leonardo de Vinci. La Gioconda.
Museo del Louvre.

fías de color, aquel muro pintado de Milán ha llevado algo de su belleza á todas las clases sociales. Sólo algunas Madonas de Rafael han alcanzado una popularidad comparable á la de la Cena de Leonardo. Estamos ya tan acostumbrados á ella, que no nos damos cuenta de su perfección. Tiene la simplicidad de las obras naturales; parece ejecutada mágicamente, sin esfuerzo, en una hora de inspiración. Y, sin embargo, sabido es con cuánta lentitud elaboró Leonardo su cenáculo; el prior del convento se maravillaba de aquellas horas que pasaba el artista solo, dentro de la larga sala donde pintaba, sin avanzar aparentemente en su trabajo. Los dibujos de Leonardo nos enteran algo de sus vacilaciones: en un principio había colocado la figura de Judas, separado de los demás apóstoles, delante de la mesa, como en Florencia había hecho Andrea del Castagno; después le pareció que esta figura sola distraería el conjunto, y reunió los apóstoles en dos grupos de seis figuras á cada lado del Cristo, que, en el centro, inclina la cabeza dulcemente, como perdonando ya al que lo ha de entregar. El Vasari dice que la figura del Cristo es lo que impedía á Leonardo terminar su obra, y que no llegaba á concluirla «porque no encontraba en su mente una forma con la belleza y gracia celeste que debía estar encarnada en aquella de la divinidad.» Un suave dibujo con un poco de color, de la Biblioteca Ambrosiana, nos presenta el primer croquis de la figura de Cristo, acaso aún con mayor intensidad de expresión que el del fresco del Cenáculo. Allí la cabeza de Jesús está rodeada de luz, porque hábilmente ha dispuesto Leonardo tres aberturas, en el fondo de la sala, y la del centro coincide con la cabeza del Cristo. Así, con este artificio tan naturalmente presentado, la atención se concentra en aquel centro de luz donde se ve sola la imagen del Salvador; á cada lado los doce apóstoles, en grupos de gran interés, comentan sus últimas palabras. La habitación está simplemente decorada con unos plafones en el muro; no se ve más que la mesa, blanca, paralela al cuadro, tal como la dispusieron en Florencia Fray Angélico y Andrea del Castagno; así esta obra perfecta es también el resultado de una larga elaboración de varias generaciones, como eran también producto lento de varias generaciones los tipos perfectos de la estatuaria griega.

Otras dos obras más de Leonardo, auténticas, porque habla de ellas el Vasari con el elogio que se merecen, se guardan en el Museo del Louvre: una es el cuadro con el grupo de Santa Ana y la Virgen, y la otra el famoso retrato de la Gioconda. El grupo de Santa Ana con la Virgen y el Niño es una composición graciosísima; también Leonardo lo elaboró con gran solicitud, meditando todos los detalles; el cartón con el croquis primitivo de este cuadro, muestra una cuarta figura, la de San Juan, que ha desaparecido en la pintura, y además la Virgen está también en otra posición menos original, sentada sobre las rodillas de Ana, mientras que en el cuadro se inclina con un gesto vivo, instantáneo, sorprendido de la realidad. Finalmente, habla así el Vasari de la Gioconda: «Después empezó Leonardo para Francisco del Giocondo el retrato de Mona Lisa, esposa suya, y pasó en él cuatro años, dejándolo aún sin concluir, el cual retrato está hoy en el castillo de Fontainebleau, del rey de Francia.» El Vasari escribía esto en 1547, y hablaba sólo por el recuerdo que se tenía en Florencia de aquel retrato, pues él no lo había visto uunca; pero, así y todo, es uno de los cuadros que trata de describir con mayor detenimiento. Debía ser, en su tiempo, el retrato más maravilloso que los florentinos habían visto. Dice que, para pintarlo, Leonardo rodeaba á Mona Lisa de cantores y músicos que la hiciesen estar alegre, para quitarle *quel malinconico que suol dar spesso la pittura ai ritratti che si fanno.* Este párrafo había de dar grande importancia á la sonrisa de la Gioconda, aunque es fácil que el efecto que se propusiera Leonardo con la música no fuera precisamente el de alegrar el espíritu de Mona Lisa, sino darle aquella calma y serenidad del alma, abstraída de los sentidos, que se cree reconocer en el rostro de esta mujer.



Fig. 216. — Leonardo. Auto-retrato.
Biblioteca de Turín.

Además de estas cuatro obras de Leonardo, tenemos aún dos más, incompletas, la Adoración de los Magos, en Florencia, y el San Jerónimo del Vaticano. Pero su temperamento, cada vez más exagerado, le impedía concluir nada, por su excesivo deseo de perfección. En Roma, donde pasó algunos años, sus geniales extravagancias le llevaron á hacer de todo, menos pinturas. «Hizo allí infinitas locuras, — dice el Vasari, — é intentó diferentes modos de preparar aceites y barnices para conservar mejor sus obras.» He aquí la fatal preocupación que ha sido causa de que la mayor parte de las pinturas de la última época de Leonardo



FOT. ANDERSON.

Fig. 217.—Luini. Los ángeles transportando el cuerpo de Santa Catalina.
Museo Brera. MILÁN.

estén hoy deterioradas; muchos de estos nuevos procedimientos, especies de alquimias con las que él creía mejorar el arte, han acabado por obscurecer y estropear sus cuadros. La ruina de sus obras hubo de presenciarla él mismo en vida: á su regreso á Florencia, la ciudad le encargó una gran composición sobre sus luchas con Milán, en competencia con Miguel Angel, quien tenía que pintar la guerra con Pisa. Ambas composiciones quedaron sin terminar: la de Miguel Angel porque tuvo que partir á Bolonia, llamado por el Papa, y la de Leonardo «porque imaginándose que la obra saldría mejor pintada al aceite que al fresco, hizo una mixtura tan espesa, para dar la cola al muro, que, en comenzando á pintar, pronto empezó á escurrirse, de modo que hubo de ser abandonada, viendo cómo se destruía.»

Pero los dibujos que se conservaron en Florencia demostraban la gran habilidad de Leonardo para pintar caballos; uno de ellos representaba un grupo de caballeros combatiendo por una bandera, con la ira de los unos tan bien expresada, y el coraje de los que se defienden y de los caídos tan admirable, que dos siglos más tarde Rubens hubo de copiarlo, juzgándola obra excelente, digna de estudio hasta para un pintor como él.

Tantas fatigas, decepciones y trabajos acabaron con aquel cuerpo robusto, que, según dice el Vasari, rompía con la mano una herradura de caballo. Un último auto-retrato suyo, en un dibujo de Turín, nos lo muestra con su cara arrugada y sus largas barbas lacias, caídas, y la gran frente casi calva. *Oh, Leonardo, perche hai tanto penato!,* parece preguntarse el gran artista, como en la nota que se encuentra en uno de sus manuscritos. Sus últimos años los pasó en el castillo de Amboise, á orillas del Loira, donde el rey de Francia había puesto un aposento á su disposición. Debe ser la última obra suya el extraño cuadro, hoy en el Museo del Louvre, en que se ve una figura sorprendente agitándose con elegancia ambigua, pues no llega á descubrirse si es un San Juan ó



Fig. 218. — Bernardino Luini. Adoración de los Magos. *Iglesia de Saronno.*

un personaje semifemenino, como Baco ó un ángel. Según dice el Vasari, murió en los propios brazos del rey de Francia, que había acudido á confortarle. Tenía entonces 75 años, y después de una vida trabajosísima, dejaba sólo cuatro ó cinco obras completamente terminadas; mas, como dice el Vasari, *mollo piu operó con le parole che coi fatti.* Por esto su verdadero valor no empieza á comprenderse



Fig. 219.— El Sodoma. Auto-retrato.
Monte Oliveto.

hasta ahora, al publicarse sus escritos. Forman éstos una docena de grandes cuadernos, llenos de observaciones agudísimas, de experimentos y dibujos, de todo lo que pasaba por sus ojos y sentía fuertemente dentro de su alma: caricaturas de tipos ridículos, bellísimas imágenes de hombres y mujeres, animales, proyectos de edificios y de máquinas, anatomía y geometría, mineralogía y cosmografía; todo interesaba á este genio singular, que no había tenido precedente en la antigüedad. Un genio como Rafael puede comprenderse en la antigüedad griega; como Rafael y Miguel Angel debieron de ser Fidias y Polignoto, pero Leonardo es un espíritu moderno; su pasmosa curiosidad, su infatigable deseo nunca satisfecho de saber, no se conciben sino en una civilización compleja como la de nuestros días.

Sobre todo en Milán, donde no había una escuela de pintura tan importante como en Florencia, Leonardo dejó una multitud de discípulos, aunque ninguno digno de ser el sucesor de tan gran maestro. Algunos de ellos comprendieron algo de su genio, otros no hicieron más que imitar su estilo, vulgarizando los tonos obscuros y misteriosos de sus cuadros, reproduciendo con afectación los gestos delicados de su tipo femenino. El Vasari nos da una idea de lo absorbente que debió de ser la personalidad de Leonardo para sus discípulos; como el pintor no tenía otras relaciones, y carecía de familia, sentía un afecto extraño por los jóvenes que, atraídos por sus genialidades, acudían á su alrededor. A uno de ellos, Francisco de Melzi, *che nel tempo de Leonardo era bellisimo fanciciullo*, le dejó algunos de sus escritos. Otro, sigue diciendo el Vasari, Andrea Salai, *era vaghisimo di grazia e di belleza, avendo belli capelli ricci ed innalellati, pei quali Leonardo si dilettò moltisimo ed a lui insegnò molte cose del arte.* Otro, César de Selci, pintó una Madona, que está hoy en el Louvre, con la misma impresión romántica de la Virgen de las Rocas; por fin, Boltrafio y Solario, que fueron con Luini los

únicos verdaderamente personales. Algunas veces estos discípulos no hicieron más que adoptar el tono grave de Leonardo en los retratos; en las Vírgenes y los asuntos místicos predominó más bien una nota optimista y dulce, algo afeminada. La Virgen de Boltrafio, en la Galería Nacional de Londres, y la del almohadón verde del Solario, en el Museo del Louvre, son dos ejemplos harto característicos de estas obras de los discípulos de Leonardo. La de Londres es una muchacha lombarda, fuerte en su maternidad juvenil y con un niño rubio agigantado, ambos rebosando de un sentimiento algo popular, pero profundo, de ternura. La Madona de Solario, en el Louvre, dando el seno al niño juguetón, sonríe gozosa mirándole. El color acaba por hacer simpático este grupo; es una de las pinturas donde el arte ha logrado reflejar mejor la intensidad de los sentimientos maternales.



Fig. 220. — El Sodoma. Extasis de Santa Catalina. *Iglesia de Santa Catalina.* SIENA.

Pero ninguno de los discípulos de Leonardo ha alcanzado la reputación y la gloria del que conocemos por *el Luini* acaso del nombre de un pueblo, cerca del lago Mayor, donde pudo haber nacido; él se firma *Lovinus,* y toda su actividad se desplegó en la Lombardía. Pintó innumerables Vírgenes, todas con un gesto de piedad cariñosa que ha sido muy estimado por los aficionados de nuestros días; á veces, á cada lado de la Virgen, hay algún santo con el mismo aspecto placentero, como en oración. Todas sus figuras tienen un gesto lánguido, algo monótono, pero á menudo llega á producir tipos verdaderamente bellos. El Vasari nos transmite con elogio la noticia de unos frescos suyos, sobre las metamorfosis de Ovidio, que pintó en una casa de Milán; un reflejo de lo que debían ser estas pinturas de Luini sobre asuntos paganos nos lo dan los frescos que de la villa Pelucca han sido trasladados al Museo Brera, de Milán, con graciosas representaciones de ninfas y divinidades antiguas. Otro grupo de frescos de Luini existe aún en la iglesia de Saronno, también en Lombardía, donde repitió los antiguos temas giotescos de la vida de la Virgen, pero con la gracia moderna de su estilo (fig. 218). En la escena de los desposorios de María se ve también el grupo de jóvenes israelitas, detrás de José y los acompañantes de la Virgen, que encontraremos aún en la misma escena de Rafael.

Después de la serie de Saronno, pintó Luini en Milán otro grupo de escenas con asuntos que se prestaban más á desplegar su inventiva: las de la leyenda de Santa Catalina de Alejandría. En un fresco, trasladado al Museo Brera, Luini



Fig. 221. — Rafael. Las Tres Gracias. *Museo Condé.* CHANTILLY.

hubo de trazar, en el último cuadro de la historia de la santa, la obra maestra de toda su vida. Figura el instante en que los ángeles, llevándose por los aires el cuerpo de la virgen mártir de Alejandría, van á depositarlo en el sepulcro abierto para ella en el convento del monte Sinaí. El convento bizantino del Sinaí había tenido mucha fama durante toda la Edad media, por conservar las reliquias de Santa Catalina; los peregrinos que visitaban los santos lugares se desviaban de su camino para hacer aquella escala. En el fresco de Luini no hay nada que indique el Sinaí ni el convento; no hay más que tres ángeles, volando, que sostienen el cuerpo de la santa, rígido ya, mas para ellos de peso muy liviano. Solícitos descienden de lo alto, con su preciosa carga envuelta en un manto, para depositarla en un sarcófago romano, abierto, que tiene un relieve en *grisaille* con dos tritones. El contraste del tono gris del sarcófago con los ropajes de vivos colores de los ángeles, es de un efecto bellísimo (fig. 217). Esta obra solamente bastaría para la gloria de Luini, pero además, hasta en sus cuadros menos originales, en sus innumerables Madonas sonrientes, siempre queda algo muy elevado del espíritu de Leonardo.

Sin embargo, el artista que tenía que introducir no poco de la fuerza lombarda en la escuela toscana, es un pintor conocido con el sobrenombre de *el Sodoma,*



FOT. ANDERSON.

Figs. 222 y 223. — Rafael. Frescos de la Farnesina. Venus y Júpiter. El carro de Venus.



FOT. ANDERSON.

Fig. 224. — Rafael. Desposorios de la Virgen.
Museo Brera. MILÁN.

por sus costumbres licenciosas y sensualidad exagerada. Había nacido en Verceil, en Lombardía, y se llamaba Antonio Bazzi, aunque sólo se le conocía por el apodo. Este mal renombrado *garzone* lombardo, después de haberse contaminado en su juventud con el estilo de Leonardo, pasó á Toscana, donde puede decirse que se naturalizó, viviendo en Siena y pintando durante largos años en esta ciudad y en los conventos vecinos. Así, la pintura de la Italia central, agotada por la mímica de los discípulos del Perugino y Botticelli, cobró por él savia nueva; en las escuelas moribundas de Florencia y de la Umbría, el Sodoma contribuyó no poco á su renovación. Este extraño artista, que comenzando su carrera en Milán, en la atmósfera leonardesca, tenía verdaderamente un genio desordenado, pero con cualidades excepcionales de pintor, parece saturado del sentido de invención de las formas, aunque á lo mejor sus facultades decaen, su espíritu languidece, y á pesar de la vestidura de sus cuerpos grandes, las figuras resultan pobres maniquíes. Pero cuando el corrompido lombardo se siente con toda la plenitud de sus fuerzas, ¡qué facilidad tan extraordinaria para la creación de temas originales!

En Siena debió ser comprendido el Sodoma mejor que en ninguna otra parte; allí se casó y allí murió. Siena era ya por tradición la ciudad del lujo excesivo y refinado; él recompensó la afección de su nueva patria: una de las pinturas más admirables que conserva todavía la ciudad, son los frescos del Sodoma en la iglesia de Santo Domingo, sobre todo el famoso éxtasis de Santa Catalina, desmayada en los brazos de sus compañeras. En lo alto, sobre una columna, aparece el Cristo, el Divino esposo, cuyo amor ocasiona el rapto de la monja; verda-



FOT. ANDERSON.

Fig. 225. — Rafael. La Madona del gran duque. *Museo Pitti*. FLORENCIA.

deramente la figura de Cristo es inferior al resto de la pintura, pero en la santa desmayada (fig. 220), ¡qué abandono, qué manera tan acertada de expresar, con la parálisis de los sentidos, el sentimiento del corazón lleno de amor!

Otra figura del Cristo en la columna, de la Academia de Siena, con un torso hercúleo, pero inclinado en flexión gallarda y rara expresión en la mirada, constituye verdaderamente el tipo paralelo al de la santa desmayada; son las dos figuras del Sodoma que se recuerdan más insistentemente. Sin embargo, este artista, cuya sensibilidad parece agotarse antes de acabar una pintura, tenía fuerte temperamento lombardo y era capaz de pintar una serie de veintiséis frescos como los que hizo para ilustrar la vida de San Benito en el claustro del convento de Monte Oliveto. El Vasari explica varias anécdotas de la vida del pintor en el claustro: hay que imaginarse un artista como el Sodoma viviendo cinco años en la soledad de la gran abadía toscana (con pequeños intervalos que empleó en otros encargos); sólo la pasión del pintor por su arte podía hacerle llevadera aquella larga estancia en el cenobio toscano. Los frescos de Monte Oliveto son, como todas las obras del Sodoma, dechado de bellezas sorprendentes y de vulgares caídas; las escenas seguían paso á paso los milagros de San Benito, tal como los cuenta la leyenda tradicional de su vida, vulgarizada por los códices benedictinos. Allí se figuró á sí mismo en uno de los frescos, todavía joven, con una espada teatral, largos cabellos y cubierto de una gran capa, seguido de varios perrillos y un pato, como uno de los excéntricos decadentistas del siglo pasado, que hicieron los mismos alardes de esteticismo del Sodoma, aunque con menos arte naturalmente (fig. 219).

Por fin, el Sodoma pasa á Roma, y esto es lo más interesante de su carrera. Su viaje á Roma fué debido á la circunstancia de trasladarse á ella una familia sienesa muy importante de esta época: la del banquero Agustín Chigi, nombrado por el Papa administrador, casi ministro de la hacienda pontificia. Chigi llevóse con él al pintor lombardo, para que trabajara en el Vaticano, en las obras de reforma que se ejecutaban en el palacio por aquel tiempo, y su éxito allí fué absoluto. Rafael mismo se retrató con Sodoma á su lado, como principal colaborador. Pero si en las estancias del Vaticano es difícil distinguir hoy el genio del Sodoma, eclipsado por el de Rafael, en cambio, en otra obra suya, pintada


FOT. ANDERSON.

Fig. 226. — Cámara de la Signatura, decorada por Rafael. A la derecha, la escuela de Atenas; en el fondo, el Parnaso. *Estancias de Julio II. Vaticano.*

también en Roma por encargo especial del propio Agustín Chigi, es donde mejor podemos apreciar el estilo del pintor lombardo. Chigi, que habitaba el palacio de la cancillería, cedido por el Papa, se había hecho construir una residencia al otro lado del Tíber, en una vía nuevamente abierta, que se llama La Lungara. Este pequeño palacete, que después fué adquirido por los Farnesio, se llama hoy la Farnesina; su arquitectura, que al exterior no tiene más que unas primorosas pilastras decorativas, era obra de Baltasar Peruzzi; en el primer piso el Sodoma pintó la cámara de dormir del banquero, representando en ella varias escenas algo teatrales de la historia de Alejandro. Pero en uno de los plafones de esta estancia, el asunto figurado tiene en la historia del arte singular interés; allí el Sodoma ha querido interpretar otra vez, con nuevas formas y colores, el cuadro de Etión, de las bodas de Alejandro y Roxana, descrito por Luciano. Es el mismo ensayo que había hecho ya Boticelli con el cuadro de la Calumnia, de Apeles; también Luciano detalla una por una las figuras, y el que comunicó al Sodoma el texto, debió ser un erudito helenista amigo de Chigi, deseoso seguramente de que el pintor lombardo no hiciera más que una simple ilustración gráfica de los párrafos de Luciano. Pero el Sodoma no era hombre para reducirse á representar los preliminares de una boda como están descritos en el cuadro de Etión; en el original antiguo es admirada la compostura y candor de Roxana, mientras que en el fresco del Sodoma la princesa tiene una actitud mucho más libre, desatándose la túnica del hombro; el héroe acude á ella diligente y en el suelo juegan



Fig. 227. — Rafael. Fragmento del grupo del Parnaso. Safo, Ariosto, Petrarca y el propio pintor. *Vaticano.*

los amorcillos con las armas del conquistador.

Más tarde, Rafael y sus discípulos decoraron aún el pórtico inferior de la Farnesina con escenas del mito de Psiquis y la bóveda con el banquete de los Dioses (figs. 222 y 223).

Hemos llegado por fin á las personalidades más eminentes del siglo, que debían aprovecharse además de los esfuerzos de todas las escuelas y ser ellas mismas como el feliz resultado de la larga evolución de la pintura italiana. Una de éstas es el famosísimo Rafael, hijo de un pobre pintor de Urbino, Giovanni Santi, *persona costumata e gentile,* según el Vasari, pero que en sus cuadros se manifiesta mediano artista, tanto por su técnica como por su estilo. Rafael, que ayudaba á su padre en las obras y encargos que ejecutaba en la región de Urbino, recibió, además, las enseñanzas de otro pintor que fué á establecerse allí, un tal Timoteo Viti, que había sido el primer discípulo de otro pintor boloñés llamado *el Francia,* que á su vez había aprendido en la escuela de Leonardo y de los primitivos venecianos. He aquí, pues, cómo por medio del Francia y del Viti, llegó á Urbino algo de los estilos de la Italia meridional, precisamente cuando la naturaleza extrañamente adaptable de Rafael estaba iniciándose en el arte. Se ignoran aún los detalles de la formación de Rafael de Urbino; no resulta bien claro cómo llegó á conocer personalmente al Francia, con quien sabemos se relacionaba todavía cuando ya estaba en el apogeo de su gloria. Sea como quiera, Rafael, en sus comienzos, depende más de esta escuela del llamado Francia que de ninguna otra; las figuras de sus primeros cuadros tienen una redondez mórbida y, al mismo tiempo, la fuerza característica de las escuelas de la Italia septentrional. Puede verse, sin embargo, con qué preciosas dotes comenzaba Rafael su carrera en las tres obras de su juventud: el Sueño del Caballero, en la Galería Nacional de Londres; el San Jorge, del Museo del Louvre, y las Tres Gracias, del Museo



Fig. 228. — Rafael. La guardia pontificia. Detalle del milagro de Bolsena.
Estancias de Julio II. Vaticano.

de Chantilly. En la primera, un joven dormido en medio de un paisaje, bastante vulgar, tiene á cada lado la representación de las apariciones del Placer y la Virtud. En el San Jorge, del Louvre, vemos ya los típicos árboles de los cuadros de la escuela umbría; el San Jorge reproduce otra vez el ideal caballeresco, que en la corte de Urbino se enlazaba con el deseo de renovación del espíritu clásico. Por fin, el cuadro de las Tres Gracias, del Museo de Chantilly, repite un tema antiguo; la escultura y la pintura griegas habían multiplicado las imágenes de este grupo de tres muchachas que se dan las manos (fig. 221). Así las había reproducido ya Botticelli en su cuadro *La Primavera,* pero en él resultan ser las gracias tres neuróticas florentinas; en el cuadrito de Rafael aparecen de nuevo las jóvenes de robusta belleza que había imaginado la antigüedad en su sano ideal de las formas femeninas.

Este pintor, que así tan precozmente producía obras admirables y que había sabido asimilarse de lejos las novedades artísticas, que tan debilitadas llegaban á Urbino, hubo de recibir muy pronto otro influjo decisivo en su formación, al



Fig. 229. — Rafael. Detalle de la Transfiguración. *Pinacoteca Vaticana.*

llevarle su padre al taller del Perugino. Cuenta el Vasari que viendo el padre de Rafael las singulares aptitudes de su hijo, le confió al Perugino, el cual, admirado de la manera de dibujar del muchacho, lo adoptó casi por discípulo predilecto. Esta explicación del Vasari ha sido hasta hace poco la única que ha servido para comprender la formación del genio de Rafael; siguiendo al Vasari, no se le daban otros maestros que su padre y el Perugino, haciéndole depender exclusivamente de la escuela umbría; mientras que ahora sabemos que por medio del Viti, había ya podido experimentar en Urbino algo de las influencias de los pintores de Milán. Comenzaba el siglo XVI cuando Rafael entró en el taller del Perugino y de este maestro aprendió ciertamente muchas cosas que no olvidará en toda su vida. Su delicioso cuadro de los Desposorios de la Virgen, en el Museo Brera, de Milán, muestra estereotipadas las fisonomías de los personajes peruginescos: á un lado de María están las doncellas de Judá, que la acompañan, con los gestos afectados del Perugino; en el otro, los pretendientes que rompen sus varas y ponen las manos en las espaldas de José, vestidos aún con los típicos calzones de la moda cuatrocentista; sólo en el fondo un templete circular muestra ya el ideal de la nueva arquitectura; parece como si el Bramante hubiese comunicado á Rafael aquella forma de un templo clásico rodeado de columnas con cúpula central (fig. 224). Esta extraordinaria pintura, que lleva la fecha de 1504, debió haber sido ejecutada antes de salir Rafael de la Umbría, cuando no tendría más de veintiún años. Trabajaba entonces en la iglesia de San Francisco, de Cittá del Castello, y ya en *Los Desposorios* notó el Vasari *l'augmento della virtu di Raffaello*, afinando y mejorando *la maniera* del Perugino. «Hay allí un templo en perspectiva, dice el Vasari, dibujado con tanto amor, que es cosa admirable de

ver cómo él procuraba ejercitarse en resolver dificultades.» Ya en el fresco de la capilla Sixtina había pintado el Perugino un templete parecido, pero muy inferior al que se ve en el fondo luminoso de los *Desposorios* de Rafael, que se destaca blanco sobre un cielo transparente y azul (fig. 170).



FOT. ANDERSON

Fig. 230. — Rafael. Adán y Eva.
Detalle de la decoración de las logias. *Vaticano.*

Al comenzar el 1505 pasa el joven pintor á Florencia y allí instala un taller por su cuenta. Florencia había sido hasta entonces la capital del arte; también el Perugino tuvo que visitarla antes de hacerse famoso; no se concebía aún un pintor que no fuese florentino, por nacimiento ó adopción. Poco más ó menos, Florencia debía ser ya el museo vivo que sigue siendo hoy, lleno de la mayoría de las obras admirables que todavía guarda, porque en el siglo XVI y siguientes no aumentó gran cosa la riqueza artística de la ciudad. En ella acaba Rafael de formar su estilo, ó mejor dicho, *un estilo* suyo: al contacto de la gracia florentina, este discípulo del Francia y del Perugino despliega su espíritu, se siente animado de juvenil entusiasmo y pinta en cuatro años una serie de cuadros, principalmente de la Virgen con el Niño, que constituyen todavía hoy el más delicado joyel del tesoro de la humanidad. Son algo más de una docena de imágenes candorosas admirablemente pintadas, grupos ideales de la Madre y el Hijo, á menudo solos, abrazados, besándose ó jugando ambos con igual inocencia. Es imposible describir una por una estas *Madonas,* que la fotografía y el cromo han vulgarizado tanto, y que hasta en las peores reproducciones conservan siempre verdadero valor ideal. La mayor parte fueron pintadas para las principales familias de Florencia ó para las comunidades de sus alrededores; la que pintó para los Médicis, llamada *la Madona del gran duque,* todavía se conserva en el Museo Pitti (fig. 225); las demás generalmente han emigrado, repartiéndose por los museos de Europa. Una sola han podido conquistar los americanos, la Madona de la colección Thompson; otra pasó á Munich, otra á Petrogrado, una á Madrid, dos al Louvre y otra al Museo de Viena, la bellísima Virgen sobre la hierba. A veces al lado de la Virgen y el Niño coloca un par de santos, á la manera del Perugino. «Después de haber hecho estas obras, — dice el Vasari, — y acomodado todas sus cosas, regresó Rafael á Perugia, donde, en la iglesia de los Servitas, en la capilla Ansidei, pintó una Virgen con San Juan Bautista y San Nicolás», que es el cuadro admirable que, adquirido por Pierpont Morgan, está ahora depositado en el Museo de Nueva York.



FOT. ANDERSON

Fig. 231. — Rafael. Retrato del violinista. *Academia de San Lucas.* ROMA.

Ya hemos visto en el capítulo anterior que, por recomendación del Bramante, pasa Rafael desde Florencia á Roma, donde residirá hasta su muerte. La empresa que le llamaba allí era la de colaborar en la decoración de las estancias que, para hacer de ellas su habitación, preparaba Julio II. Se había dicho que este pontífice no quiso habitar ni un solo día las salas que mandó decorar su enemigo el segundo Borgia, Alejandro VI, pero consta por testimonio verídico que Julio II habitó aún durante cuatro años, por lo menos, aquellos departamentos, si bien dispuso en seguida arreglar otras habitaciones en el piso superior, donde habitaron los pontífices Nicolás V y Sixto IV. Las estancias que hoy se llaman de Rafael son tres cámaras de forma no muy regular, aproximadamente cuadradas, con ventanas en dos de sus lados y puertas en las paredes medianeras, que no resultan muy simétricas. El techo está cubierto con una bóveda por arista algo baja; la iluminación es encontrada y mala; hay dificultad á veces para apreciar sus maravillosas pinturas, que se han de contemplar algunas á contraluz (fig. 226). En un principio estas cámaras fueron comenzadas por varios artistas; Julio II era ya de edad avanzada y deseaba ver concluída lo antes posible aquella decoración; en 1508 pintaban á la vez las tres estancias Lucas Signorelli, el Bramantino, Pinturicchio, el Perugino, Guardi, Lorenzo Lotto, hasta un pintor flamenco, Juan Ruysck, pero, sobre todo, el Sodoma y Rafael, los dos únicos que quedaron allí, después de desaparecer todos los demás colaboradores. Pronto, en vista del valor maravilloso de la obra de Rafael, se cambió de plan y rascáronse muchas de las pinturas para que las tres estancias fueran todas por él decoradas.

La primera, llamada cámara de la Signatura, tiene en sus dos plafones medianeros las dos grandes alegorías llamadas *La Escuela de Atenas* y *La Disputa del Santísimo Sacramento,* y en las lunetas de sobre las ventanas, la escena del *Parnaso* y el grupo de juristas de la *Jurisprudencia*. La idea era, como se ve, reunir en un mismo conjunto la filosofía y la teología, la ciencia y las artes; todo bajo la suprema protección de la Iglesia. La Escuela de Atenas es un numeroso grupo de filósofos antiguos, que, con noble seriedad, se reúnen debajo de una monumental construcción, figurando un crucero de grandes bóvedas romanas. En el centro están Platón y Aristóteles: el uno, más viejo, con el volumen del *Timeo,* y el otro, de arrogante figura, cúbrese con un manto azul y tiene apoyado sobre la rodilla el tomo de la *Etica*. (Lám. XI.) A la izquierda hay otro grupo de filósofos con Sócrates (cuya cabeza ha sido copiada de una gema antigua que se guarda aún en Florencia), marcando con los dedos sus silogismos. Más abajo

Lámina XI.



Rafael. Detalle de la Escuela de Atenas. Platón y Aristóteles.
Cámara de la Signatura. Estancias de Julio II. VATICANO.



FOT. NEUE PHOTOGRAPHISCHES GESELLSCHAFT.

Fig. 232. — Rafael. Retrato del cardenal Alidosi. *Museo del Prado.*

otro viejo, acaso Pitágoras, escribe números sobre una tabla; á la derecha otro filósofo, Arquímedes ó Euclides, explica algo, marcando con un compás una figura; al extremo de este grupo los propios pintores, Rafael y el Sodoma, se han retratado también, interviniendo en una discusión. Los demás personajes no se conocen exactamente; se supone que sea Tolomeo un rey que lleva una esfera en la mano, y Diógenes una figura tendida sobre las gradas que parten por mitad la decoración. Rafael, en el fresco de la Escuela de Atenas, no hizo más que seguir las inspiraciones del erudito cuatrocentista Marcilio Ficino, enamorado de aquel ideal de resurrección de la antigüedad que había familiarizado los espíritus con los grandes nombres de la filosofía griega. Y, sin embargo, en medio de aquel cuadro del trabajoso pensamiento humano, no hay verdadera paz; las figuras se revuelven como inquiriendo y buscando en todos sentidos; sólo el viejo Platón afecta majestuosa calma, levantando una mano hacia lo alto para señalar el cielo.

La respuesta se halla en el plafón de enfrente, donde aparece glorificada la Iglesia militante y triunfante. En lo alto, sobre el arco iris, que es la señal de la alianza, el Padre rodeado de ángeles, más abajo Jesús con su Madre y el Precursor; después, doce justos elegidos: Pedro, David, Lorenzo, Adán, Pablo, etc., los primeros ciudadanos del santo imperio celestial. De este grupo desciende el Espíritu Santo, y ya en la tierra, otro grupo al aire libre, de diversas figuras, contempla y glorifica la Hostia, colocada sencillamente en una custodia, sobre un pequeño altar con las iniciales de Julio II. Tampoco tenemos una interpretación segura de todas estas figuras: parecen distinguirse, en los cuatro ángulos del altar, los cuatro doctores de la Iglesia de Occidente: Ambrosio, Agustín, Gregorio I y Jerónimo. Al lado de este último, Gregorio el Magno, y los más inmediatos son Tomás de Aquino, el franciscano Buenaventura, Dante, con la corona de laurel, y acaso fray Angélico. Todos están como en éxtasis, llenos de mansedumbre, de fe en la humanidad de Cristo, glorificada bajo la especie de pan, y en la unidad y relación de la Iglesia terrestre con la divina cohorte que aparece en los cielos. Del Espíritu Santo á la Hostia, sobre el altar, sólo hay un corto espacio que salva fácilmente el espíritu con la fe.

Restablecida esta unidad y paz en el mundo, la Iglesia atiende á las ciencias y las artes; los otros dos plafones de la cámara están destinados á poner de manifiesto la protección dispensada por la Iglesia á las más altas lucubraciones de la humanidad. A un lado el *Parnaso*, un grupo delicioso de las Musas, con Apolo



Fig. 233.—Rafael. Retrato de Juliano de Médicis.

en el centro, tocando el violín, en el bosque donde brota la fuente de la inspiración. Los grandes poetas han sido admitidos en este sublime coro; la animosa Safo en primer término, más allá Dante, Ariosto y el Petrarca, ya recibidos entre los antiguos, como Rafael y el Sodoma se habían introducido ellos mismos en la Escuela de Atenas (fig. 227). Los dos frescos de enfrente, al lado de la ventana, están dedicados á la Jurisprudencia: *Justiniano promulgando las Pandectas* y *Gregorio IX publicando las Decretales.* ¡Oh fuerza de Roma, que después de un pontificado como el del segundo Borgia, tenía aún poderío espiritual bastante para concebir y realizar un conjunto artístico tan admirable y lleno de grandeza!

De esta cámara de la Signatura se pasa, por dos puertas, á la siguiente, llamada de Heliodoro, porque uno de sus grandes plafones está destinado á ilustrar el relato bíblico del castigo de este sacrílego general del rey de Siria, que pretendió robar los tesoros del templo de Jerusalén. El gran sacerdote Onías, en el fondo, está rezando ante el altar; en pirmer término, á la derecha, el grupo de Heliodoro, derribado en tierra por tres soldados que lo persiguen, uno á caballo y dos á pie con espadas, mientras por el suelo ruedan los vasos y el oro, porque, como dice el propio libro de los Macabeos, «quien tiene su habitación en los cielos, protege el lugar santo y extermina á los que quieren hacerle mal». A la izquierda, un grupo de mujeres, que representan al pueblo cristiano, miran horrorizadas aquel castigo ejemplar, mientras el Papa, impasible en su silla gestatoria, vuelve la vista á otro lado, seguro de la fuerza que representa y que acabará por humillar á cuantos pretendan por la fuerza violar su templo.

Otra parte de la cámara de Heliodoro fué también pintada durante el pontificado de Julio II, la luneta de sobre la ventana, donde se representa el milagro de Bolsena. El hecho era antiguo, pero se conservaba de él vivísimo recuerdo en Roma. En el siglo XIII, un sacerdote en el acto de celebrar la misa, en la iglesia de Santa Cristina de Bolsena, puso en duda la presencia real del cuerpo de Cristo en la Eucaristía, y, al romper la Hostia, ésta dejó caer varias gotas de sangre. Rafael representó el prodigio con dignidad extraordinaria: el marco de la ventana forma una especie de estrado, al que se sube por unas gradas; en lo alto se ve al sacerdote de Bolsena celebrando la misa, que el papa Julio II oye arrodillado; detrás están sus familiares y debajo un grupo de guardias suizos, con sus vestidos de colores abigarrados, rojos y verdes bellísimos (fig. 228). No puede negarse que el conjunto de composiciones comenzado en la Escuela de Atenas seguía un orden lógico, la inquietud de los que buscan la verdad fuera de la reve-



Fig. 234.— Rafael. Auto-retrato.
Museo de los Uffici. FLORENCIA.



Fig. 235. — Rafael. Retrato de la Fornarina.
Museo de los Uffici.

lación; el triunfo del Dios vivo en la hostia consagrada; la paz de la Iglesia protegiendo las ciencias y las artes; el castigo de sus perseguidores, como Heliodoro, y el milagro para los que dudan de los dogmas de fe.

Aquí realmente terminaba el ciclo, y al llegar á este punto de la decoración murió también Julio II, en 1514. Su sucesor, León X, el hijo de Lorenzo de Médicis, dispuso continuara la obra comenzada, y Rafael acabó de decorar la cámara de Heliodoro y pintó, aunque ayudándole mucho sus discípulos, la estancia inmediata, llamada del Incendio del Borgo. En las dos paredes que faltaba pintar de la cámara de Heliodoro se representó el episodio de Atila en las puertas de Roma, retrocediendo á la vista de San Pedro y San Pablo, que aparecen para defender la ciudad pontificia; el Papa, que sale montado en su mula blanca para detener al invasor, cuyo corcel se encabrita, es ya la figura corpulenta de León X, elevado entonces al solio pontificio. La otra pintura que hay sobre la ventana, en la cuarta pared de la estancia, alude también á la protección divina dispensada al pontificado; representa la liberación milagrosa de San Pedro en Jerusalén, tal como la describen las Actas de los Apóstoles. Impera en ambas, pues, la idea de la glorificación y el triunfo del papado sobre sus enemigos; tema mucho menos espiritual y filosófico que el de la cámara de la Signatura.

La tercera estancia tal vez no fué pintada ya por el propio Rafael, sino, como ya hemos dicho, él no hizo más que dar los dibujos, que desarrollaron sus discípulos. El fresco que ha dado nombre á esta estancia representa *el incendio del Borgo*, extinguido milagrosamente por la bendición papal. Los pontífices ya no son sólo los protegidos de las celestes potestades, sino que obran ellos, por sí mismos, el milagro. La composición no tiene tampoco aquel orden y proporción



FOT. ANDERSON

Figs. 236 y 237. — Lucas Signorelli. Detalles de la decoración de la capilla de Orvieto. Fragmentos de la resurrección de los muertos y del cuadro del Anticristo.

admirable de todas las partes que se advierte en los frescos de las cámaras anteriores; son figuras sueltas, sabiamente dibujadas: altas canéforas que llevan agua para apagar el fuego; matronas suplicantes con los brazos en alto, como Niobe; un hombre llevando á otro, muy viejo, sobre la espalda, que parece la ilustración del texto de Virgilio al narrar la huída de Eneas de la ciudad de Troya, llevando en hombros á su padre Anquises.

Todas estas composiciones de las estancias de Rafael han servido de modelo durante siglos para las pinturas decorativas de carácter histórico; ellas señalan el principio del estilo académico, proporcionado, equilibrado, compuesto en masas iguales. Pero Rafael, como Mozart, con quien tiene tantos otros puntos de semejanza, produciendo obras de un género excesivamente juicioso, compone escenas llenas de inspiración. A lo mejor, en medio de aquellos grupos dibujados tan magistralmente, aparece una figura que podría creerse bajada del cielo para enriquecer el mundo con una nueva forma inmortal. En la escena tan equilibrada de la *Disputa del Santísimo Sacramento*, un joven de cabellera lacia, un efebo de belleza andrógina, señala con la mano la Hostia con inefable sonrisa, digna de un personaje de Leonardo. En la *Escuela de Atenas*, otro efebo parecido, con blancas vestiduras, constituye una aparición de plácida hermosura en medio de los filósofos inquietados por los enigmas del universo. En el *Parnaso*, la Musa blanca que está al lado de Apolo es otra figura digna de habitar las frondas donde moran los semidioses; Safo es también una creación admirable, una imagen imperecedera de la forma femenina.

No obstante, Rafael, imitado por espíritus vulgares, ha sido la causa de toda la pintura histórica, vulgar y académica, que se desarrolló más tarde. De aquí que,



Rafael Sanzio. La Transfiguración. *Pinacoteca Vaticana.*



al sobrevenir la reacción contra esta escuela del arte meditado y proporcionado, académico, la revolución se hiciera en nombre del *prerrafaelismo*, esto es, oponiendo á la escuela académica los pintores anteriores á Rafael, sobre todo Botticelli y el Angélico. Pero Rafael es inocente de toda la plaga de malas pinturas, que, á imitación de los frescos de las estancias, se hicieron, sobre todo en Francia. Valerse de su nombre para combatir á sus imitadores es una injusticia y una ignorancia.



Fig. 238. — Signorelli. La Virgen y el Niño con San Juan. *Museo de Berlín*

Mientras Rafael, protegido por Julio II y León X, pintaba las estancias, tenía tiempo aún para hacer algunos cuadros de caballete, algunas Madonas todavía muy bellas: una Virgen para la iglesia de Santa María del Pópolo, que ha desaparecido desde 1615; otra Virgen, llamada la Madona de Foligno, que está todavía hoy en la Pinacoteca Vaticana; la Madona del Pez, del Museo de Madrid, destinada á testimoniar el reconocimiento de un enfermo de la vista por su milagrosa curación, y la Madona de San Sixto, de Dresde: esta admirable, bella, maravillosa Virgen, aparece en lo alto, en medio de unas cortinas, y á sus pies está el papa Sixto con Santa Bárbara y dos pequeños ángeles, apoyados sobre el marco. He aquí también una obra perfectamente académica, pero, ¡cuán deliciosa! Las generaciones se suceden, gozándose en la contemplación de aquella dulce imagen, sin cansarse nunca de admirarla; es una pintura como la Cena de Leonardo, que aun copiada en pésimos cromos, conserva algo del valor espiritual que tiene el cuadro.

Este es el verdadero Rafael, el de las estancias y las Madonas, que aun nosotros los modernos estimamos sobre todos los demás pintores; pero en los últimos años de su vida, su naturaleza, agitada por grandes emociones, intentó excederse á sí misma y hacer algo en un estilo que le era impropio, imitando á veces el estilo atlético de Miguel Angel, sin conseguir más que resultados teatrales. Así son, por ejemplo, el célebre *Pasmo*, del Museo de Madrid, y algo también de la apoteosis de la Transfiguración, el cuadro en que estaba trabajando cuando murió y fué colocado en su cámara mortuoria. ¡Cuánta inspiración, no obstante, hay todavía en él! En lo alto, Cristo radiante entre las nubes, con Moisés y Elías, Pedro y Juan, los únicos que presencian la escena. Debajo, los demás discípulos adivinan que sucede algo extraordinario, están agitados, mirándose unos á otros, interrogándose sobre la causa de su turbación. Un endemoniado recobra en el preciso momento los sentidos; la madre, una robusta matrona romana, con las grandes trenzas recogidas, señala á todos el milagro. (Lám. XII y fig. 229).

Decoró también Rafael, en el Vaticano, las galerías del patio de San Dá-



Fig. 239. —Miguel Angel. Sagrada Familia.
Museo de los Uffici.

maso, construído por el Bramante, de que hemos hablado en el capítulo anterior (fig. 191): él y sus discípulos cubrieron aquellas paredes de arabescos finísimos, llenos de pájaros y flores; y, las bóvedas, con pequeños recuadros de escenas bíblicas, algunas, como la que reproducimos de Adán y Eva, de una frescura verdaderamente extraordinaria (fig. 230).

Son también de esta época de la vida de Rafael una serie importantísima de retratos: los de Julio II y el de León X, en Florencia, este último con dos cardenales; el del cardenal Alidosi, del Museo del Prado (fig. 232), una cabeza exhausta de goce, fina, de blanca frente y labios delgadísimos; el retrato de su amigo Baltasar de Castiglione, autor del *Cortigiano*, verdadero breviario de la galantería de la Italia del Renacimiento; y, por fin, el retrato de su amante, la famosa Fornarina, de la que tenemos varios originales (fig. 235); el prodigioso *violinista* de la galería de San Lucas, en Roma (fig. 231), y, por fin, él mismo, pálido, delgado, de naturaleza semifemenina (fig. 234). Y éste era el cuerpo que poseía aquella alma extremadamente sensible: extremada en todo, precozmente activa, que aun cuando produjera sin tormento, era su obra más que suficiente para fatigar á cualquiera otra naturaleza mucho más fuerte que la suya. Murió en día de Viernes Santo, el mismo en que nació, cuando tenía sólo treinta y siete años, y fué enterrado en el Panteón, el viejo edificio romano adaptado para iglesia. Hace pocos años fué abierto su sepulcro y la lápida restaurada; sus huesos delicados parecen los de un niño.

Sus discípulos continuaron, sin genio, ni apenas buen gusto, el gran arte de Rafael. Es curioso que aun trabajando á su lado, desarrollando sus proyectos mismos, el color varíe de un modo tan enorme entre las partes ejecutadas por Rafael y las que pintan sus discípulos; que lo que era noble y brillante al ser pintado por mano de Rafael, se convierta en seco y terroso cuando lo ejecutan el llamado Julio Romano ó el desdichado Penni, y hasta Juan de Udine y Pierino del Vaga. En una sola cosa estos dos últimos fueron dignos continuadores de Rafael, en el arte de los estucos y fantasías decorativas, como las que su maestro proyectó para las logias del patio de San Dámaso. Juan de Udine decora otro piso del mismo patio con verdadera originalidad y gracia; Pierino del Vaga recubre de motivos rafaelescos una escalera del palacio Doria, en Génova, que es un encanto de color; las finas líneas y recuadros llenan toda la bóveda de una vestidura luminosa de figuras y de flores. Pero cuando quieren hacer cosas más grandes, como Julio Romano en el palacio del Te, en Mantua, realmente resultan merecedores del desprecio que por ellos sentían los familiares de Miguel Angel, quienes ya juzgaban *cosa vituperosa, indigna de un gran maestro, la última*



Fig. 240. — La capilla Sixtina. *Vaticano.*

estancia (la del incendio del Borgo), que los discípulos de Rafael ejecutaron casi por completo.

El hombre que en Roma tenía que dar las lecciones de lo grande, aun en la pintura, era también Miguel Angel, que no era pintor, ni quería serlo. Sólo una vez, cuando se escapó de Roma por haber reñido con el Papa, en los meses que entonces pasó en Florencia, comenzó con Leonardo unas pinturas, para el palacio de la Señoría, que quedaron sin terminar. Después no prestó más atención á la pintura hasta que se le encarga la decoración de la capilla Sixtina. Sólo un pintor parece haber influído sobre su espíritu, y éste es el atormentado Lucas Signorelli. Como ocurre á menudo en la historia, el único documento que tenemos de sus amistosas relaciones, es el detalle enojoso de una reclamación judicial de Miguel Angel contra Signorelli, por haberle éste pedido dinero prestado; aunque así sea, Signorelli es el precursor de Miguel Angel en la pintura y su nombre debe, por lo menos, mentarse antes de tratar de la decoración de la capilla Sixtina, aun en una obra elemental como la nuestra.

Signorelli era de Cortona, en la frontera toscana, y, por lo tanto, sus principios como artista corresponden á Florencia. De allí marchó á Monte Oliveto, anticipándose al Sodoma, pero su obra capital está en Orvieto, en la capilla de la catedral que fray Angélico se había comprometido á decorar, dejando sólo pintada la bóveda. En aquellas paredes desplegó Signorelli todo su genio, un genio de furor y estremecimiento, carne que bulle y se agita, personajes que se entremezclan y retuercen con extraño frenesí. Los temas, casi todos apocalípticos,



Fig. 241. — Miguel Angel. Creación del hombre. Capilla Sixtina. *Vaticano.*

son muy propios para excitar su inspiración singular: las señales de la fin del mundo, la predicación del Anticristo, la resurrección de la carne y la tortura de los condenados. Por lo general, el aire de este pintor es una atmósfera gris luminosa donde los cuerpos se destacan como recortados, pero dibujados magistralmente; los grupos tienen mucha vida; Signorelli puede hacer mover una multitud inmensa con fuerza algo neurótica, pero superior á todo cuanto se había hecho hasta entonces (figs. 236 y 237).

En los pequeños cuadros de caballete, Signorelli concibe y ejecuta sus asuntos también á lo grande, sin detalles enojosos. Se comprende que un pintor de espíritu tan singular inspirara interés á Miguel Angel, quien debió recordarle seguramente en la capilla Sixtina, cuando pintaba asuntos análogos. La prueba más evidente de lo que decimos son los dos *fondos* que reproducimos en las figs. 238 y 239, ambos con asunto análogo en un paisaje de rocas. El San Juan descalzándose, cerca de la Virgen y de Jesús niño, es substituído en la pintura de Miguel Angel por grupos de efebos, que se encuentran también en otro cuadro de Signorelli, en Florencia, con la Virgen y el Niño.

Es evidente que en la Sagrada Familia, de Miguel Angel, hay una efusión familiar y un cariño tan humano que no se hallan en las obras de Signorelli, pero no deja de ser curioso que en este cuadro, el único auténtico de caballete que se conoce de Miguel Angel, aparezca tan fuertemente el recuerdo de Signorelli. Porque al propio tiempo que Rafael pintaba las estancias de Julio II, Miguel Angel, como un titán, trabajaba encerrado en otra parte del Vaticano, en la capilla Sixtina, para decorarla también con nuevos frescos. Corría el año 1508 cuando «el Bramante, amigo y pariente de Rafael de Urbino, viendo que el Papa favorecía á Miguel Angel, le persuadió para que Su Santidad, en memoria de Sixto IV, tío suyo, le hiciese pintar la bóveda de la capilla que él había hecho en el palacio... Pero Miguel Angel, pareciéndole aquella obra grande y difícil, y considerando su poca práctica en los colores, buscó con todas las excusas imaginables el descargarse de aquel peso, proponiendo para esto á Rafael. Parece que cuanto más se excusaba Miguel Angel, tanto más crecía el deseo del Papa, *impe-*



A



B

Miguel Angel. Detalles de la bóveda de la Capilla Sixtina. ROMA.
A. Dios en el cuarto día de la creación.— B. Adán recibiendo la vida del dedo de Dios.







Figs. 242, 243, 244 y 245.—Miguel Angel. Cuatro de los efebos que simbolizan la humanidad. *Bóveda de la capilla Sixtina.*

tuoso en sus empresas, — dice textualmente el Vasari; — por lo que, estimulado especialmente por el Bramante, el papa Julio II, que *era súbito,* estuvo á pique de irritarse contra Miguel Angel.» Por fin, el gran escultor, resignándose á la fatalidad, acometió la heroica empresa. La capilla Sixtina es una gran sala rectangular, de 40 metros de largo por 13 de ancho (fig. 240). Había sido construída en el siglo anterior y los papas predecesores de Julio II habíanse interesado ya en su



Fig. 246. — Miguel Angel. Dos profetas. Capilla Sixtina. *Vaticano.*

decoración. El cancel y la tribuna para los cantores tienen todavía hoy las más bellas barandas y antepechos cuatrocentistas que conocemos. Las paredes estaban y están todavía decoradas con frescos de pintores del *cuatrocientos*, hasta el arranque de la bóveda. Pero, ¿qué hacer allí arriba, en el enorme cañón seguido de trece metros de diámetro, con irregulares penetraciones de lunetas, y á veinticinco metros de altura?

Miguel Angel dividió artificiosamente la vasta superficie por medio de arcos figurados y cornisas en perspectiva, á mitad de la bóveda. Estos arcos y las dos cornisas forman como un cuadriculado arquitectónico, que deja lugar para varias composiciones. Las de los espacios centrales representan escenas de los primeros días del linaje humano; nada más apropiado para decorar aquella gran bóveda que la historia de los patriarcas. Primero se halla la Creación: Dios separando las tierras de las aguas, Dios animando con su paso la figura reclinada de Adán (Lám. XIII y fig. 241); Dios creando á Eva del cuerpo de Adán dormido. Sigue la escena doble del Pecado y de la expulsión del Paraíso, el Diluvio y el milagro de la serpiente de Moisés. Estos plafones están divididos por los arcos, pero animando aquella arquitectura figurada aparecen unos jóvenes desnudos que se apoyan en pedestales, efebos pensativos, la eterna humanidad que contempla ya su marcha en el principio de los tiempos (figs. 242 á 245). Más abajo se ven entre las lunetas de los arcos, alternándose, los profetas y las sibilas, criaturas gigantescas, como representación suprema de la raza humana, destinadas á esperar el gran hecho que ha de redimirla del pecado. Cada una es un personaje importante, de talla gigantesca, como sólo podía imaginarlos Miguel Angel; están sentados á cada lado de la bóveda; Isaías, todavía joven, profetiza, señalando con la mano su cabeza, llena de visiones (fig. 246); cerca de él, la sibila de Cumas, una vieja

cargada de años, lee en un gran libro que tiene sobre sus rodillas de gigante; Jeremías, con la cabeza inclinada, apoyada en una mano, parece sumido en profunda amargura; Daniel estudia, compara libros, prevee la venida del Mesías (fig. 246). Joven como él, la sibila délfica es una hija de estos gigantes, una muchacha reflexiva que mira también el libro del porvenir.



Fig. 247. — Miguel Angel. Cristo del Juicio final. *Capilla Sixtina.*

Todavía en los espacios que quedan á cada lado de las ventanas, pintó Miguel Angel otras escenas bíblicas, todo un mundo de personajes trágicos, profetas menores y héroes judios, movidos directamente por el dedo de Dios.

Cuatro años pasó allí encerrado, con mil fatigas, teniendo que principiar la obra varias veces por su inexperiencia en el arte de la pintura al fresco. No conocía las particularidades de la cal de Roma, y cuando ya tenía pintada una parte de la bóveda, los frescos se le cubrieron de una capa blanca de sales. Tuvo que montar de nuevo los andamios y despedir los aprendices que había tomado como auxiliares. Sólo algunos íntimos eran admitidos á contemplar la obra en vías de ejecución; el Papa, *che era di natura frettoloso e impaciente*, á menudo acudía allí también para ver por sus propios ojos los progresos del trabajo. Para ello dejó en segundo lugar su primera idea de un sepulcro, que ya había comenzado Miguel Angel y del que hablaremos en el próximo capítulo. Las amarguras que pasó pintando la Sixtina se advierten en el acento de sinceridad y profunda melancolía que impera en todo el conjunto de las bóvedas. No sólo tuvo que luchar con dificultades del arte, sino que también, estando por entonces el Papa en guerra con los franceses, á lo mejor le faltaban los recursos materiales. Dos veces tuvo Miguel Angel que suspender la obra, y una de ellas se marchó á Bolonia para quejarse al Papa. El Vasari dice que, por haber tenido que pintar medio tendido aquella bóveda, que en el centro es casi plana, en su vejez le dolían los ojos á menudo. El mismo Miguel Angel cuenta en un soneto los trabajos que pasó en la inmensa labor:

...La barba al cielo e la memoria sento
In su lo scrigno, e'l petto fo d'arpia,
E'l pennel sopra il viso tuttavia,
Vi fa gocciando un ricco pavimento ..



Fig. 248. — Andrea del Sarto. Auto-retrato. *Galería Nacional.* LONDRES.



Fig. 249. — Andrea del Sarto. Retrato de su esposa. *Museo del Prado.* MADRID.

Por fin, dice á Juan de Pistoya, su amigo, á quien dirige el soneto: «Defiende ahora tú mi pintura, y el honor de mi nombre, no siendo el sitio á propósito y no siendo yo pintor.» *(Sendo il luogo non buono, io non pittore.)* La bóveda de la Sixtina no tuvo necesidad de apologista; desde el primer día, Roma entera, y desde entonces toda la humanidad, se han mostrado unánimes en reconocerla como uno de los más grandes triunfos del esfuerzo humano.

Fué descubierta el día de Todos los Santos de 1512; Julio II quiso aquel día celebrar la misa de pontifical en la capilla. Son interesantes las últimas anécdotas que copia el Vasari de los coloquios del Papa terrible y Miguel Angel después de la inauguración. Quería el Papa que la bóveda se enriqueciera aún de colores vivos y toques de oro, á lo que respondió Miguel Angel que los patriarcas y profetas allí pintados «no fueron nunca ricos, sino hombres santos porque despreciaron las riquezas».

Veinte años más tarde, Miguel Angel volvía á entrar en la Sixtina para pintar, por orden de otro Papa, de la familia Farnesio, la gran pared del fondo, donde el Perugino había representado las escenas de la vida de Moisés. Aquellas composiciones, demasiado pequeñas, contrastaban como miniaturas con el mundo gigantesco de la bóveda. Si en lo alto Miguel Angel figuró los orígenes de la humanidad, en la pared del fondo creyó que debía representar el último acto de la humana tragedia, el Juicio final. Trabajó en esta nueva obra seis años y fué inaugurada el día de Navidad de 1541. La composición es verdaderamente magnífica de pensamiento; en lo alto, en el centro, el Salvador, á modo de Júpiter antiguo, lleno de fuerza, levanta la mano para juzgar á los réprobos, que se ven caer en largos racimos dantescos; son figuras colosales que imploran gracia, aterradas por aquel solo gesto de la divina majestad (fig. 247). Abajo, en su



Miguel Angel. Dibujo para la capilla Sixtina. *Museo de los Uffici*. FLORENCIA.



barca, repleta de almas condenadas, Carón se apresta á atravesar la laguna. Al lado de Cristo está la Virgen en actitud suplicante; á ella acuden también con la mirada los enormes titanes vecinos, ella es la única que puede servirles de intercesora con el Joven Señor de la tierra y de los cielos. En todo lo alto, grupos de ángeles llevan los atributos de la Pasión, motivos del enojo que muestra el Salvador, porque, ni aun con su propio sacrificio, ha podido redimir á estos incorregibles gusanos.



Fig. 250.—Andrea del Sarto. La Virgen y el Niño. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.

Ya desde su inauguración, el Juicio final no ha tenido el éxito unánime reservado para la bóveda de la Sixtina. El Aretino lo discutió desde Venecia en cartas casi injuriosas para Miguel Angel. «Yo,—decía,—escribo, es cierto, las cosas más impúdicas y lascivas, pero con palabras veladas y decentes, mientras que vos tratáis un asunto religioso tan elevado sin ninguna vestidura, ángeles y santos como desnudos mortales...» Así, poco más ó menos, protestaba el Aretino, y es fácil que otras reclamaciones parecidas, obligaran á encubrir con mantos y gasas algunos cuerpos, como el de Jesús y acaso también el de María, que por su gesto parece dibujado para representarlo sin vestiduras (fig. 247).

Hoy el Juicio final de Miguel Angel está terriblemente obscurecido y estropeado; el color se ha vuelto negro, azul; la bóveda está mucho más íntegra de color y atrae todas las miradas. Además, la composición de esta nueva gigantomaquia no es tan simpática como la de la bóveda; llena de sentimientos elevados, pero más amables, tiene aún mucha más variedad; en el Juicio final hay una soia nota, una sola forma: la del cuerpo humano, agigantado, estirado. En sus últimos años el escultor no piensa más que en el hombre orgánico, la máquina perfecta de músculos, huesos y tendones. Cada elemento del cuerpo resulta desarrollado excesivamente; como en el friso de Pérgamo, los gigantes del Juicio final son seres abstractos que no podrían vivir nuestra vida real.

A pesar de la disconformidad de pareceres, el Juicio final y la bóveda de la capilla Sixtina fueron el punto de partida de una escuela de pintores que se pre-



Fig. 251.— Corregio. *Noli-me-tángere. Museo del Prado.* MADRID.

ocuparon siempre todos de la misma nota humana.

Las mismas consideraciones que hemos hecho sobre el rafaelismo, pueden repetirse aquí sin variación. Miguel Angel, él solo, es responsable de su propia obra, y ésta es también en pintura, en la bóveda de la Sixtina y en el Juicio final, el punto culminante de los esfuerzos de varias generaciones.

Sus discípulos no fueron, sin embargo, tan enojosos como los discípulos de Rafael. Sebastián del Piombo, su amigo y confidente, es muy respetable por todos conceptos; el mismo Vasari, el delicadísimo Dominiquino, el famoso Caravaggio, maestro del Ribera, de quienes tendremos que hablar al tratar de los orígenes del arte barroco en Italia, todos deben algo á Miguel Angel. Y la razón de esta superioridad estriba en que Miguel Angel realmente trabajó solo, no educó discípulos, traspasándoles luego sus encargos como Rafael hizo con los suyos; los artistas que entraron dentro de la órbita de Miguel Angel se formaron una personalidad independiente; el maestro era para ellos el modelo de artista excelso, no un maestro á quien imitar servilmente.

Mientras la pintura, en Roma, quedaba definitivamente encauzada hacia este estilo académico y teatral, con la preocupación sobre todo de lo grandioso, en Florencia y Parma algunos pintores delicados, con su arte sentimental y fino, reaccionaban algo contra esta escuela romana. Uno de ellos, el toscano Andrea del Sarto, sucesor directo del arte florentino, no contaminado de romanismo, es discípulo de un tal Piero di Cosimo, quien heredó á su vez de Botticelli y del Verrochio. Hijo de un sastre, Andrés d'Agnolo fué toda su vida conocido por el apodo del Sarto (fig. 248). Empezó su carrera con los frescos del convento de los Carmelitas descalzos y pintó después una infinidad de bellas imágenes de Madonas, de un tipo más florentino y delicado que las de Rafael; sus colores esfumados, sin llegar al amaneramiento, tienen una gracia sentimental algo afeminada que á veces los hace deliciosos. Reproduce casi siempre un tipo de mujer sencilla, algo popular, su propia esposa (figs. 249 y 250), que se llamaba Lucrecia, á la cual, por *averla nell' animo impresa,* se parecían casi todas las cabezas femeninas que pintaba.



Figs. 252 y 253. — Corregio. Dos ángeles. Detalles de la cúpula de la catedral. PARMA.

El Vasari, que fué su contemporáneo, muéstrase extremadamente difuso al explicar la vida de Andrea del Sarto; no obstante, se hace cargo de la valía de sus obras y relata, en los párrafos desordenados de su escrito, algunos datos biográficos, interesantes según él. Andrea del Sarto hubiera sido el primer pintor de su época de no haber mostrado siempre cierta timidez de ánimo, que le hizo *mancar de grandezza e copiositá, á la maniera* que la tuvieron otros pintores, es decir, Miguel Angel y sus discípulos. También lamenta que Andrea no hubiese estado más tiempo en Roma, para *miguelangelizarse*. Roma era para el Vasari (ya á mediados del siglo XVI), por sí sola, la mejor escuela de arte. — *Se si fusse fermo in Roma, egli avrebbe avanzati tutti gli artefici del tempo suo.* Pero no pongamos más en evidencia al pobre Vasari, bastante maltratado por los prerrafaelistas y otros críticos de nuestros días, que no pueden perdonarle su amistad con Miguel Angel. El Vasari nos entera también del viaje á Francia del Sarto y de la acogida que le dispensó Francisco I, así como de la graciosa anécdota de su vuelta, por la nostalgia que le acometió al leer las cartas de su esposa, y de la alegre temporada que pasó en Florencia á su regreso, hasta que agotó el dinero que le había dado el rey de Francia.

La esposa de Andrea del Sarto resulta un tipo muy moderno; parece una de esas modelos que llegan á ser esposas de un pintor, difíciles de contentar y caprichosas, dominando á su marido por la colaboración que le procuran. Cierto es que la repetición del mismo tipo femenino, en todas las obras de Andrea del Sarto, se hace un poco monótona, pero, en cambio, el color es muy bello, los pliegues están suavemente combinados y la composición de los grupos es bellísima. Además, cuando dispone sus figuras en el paisaje, se encuentra en el ambiente aquella misma ternura inefable de los grandes días de Rafael. En el Museo



Fig. 254.— Corregio. Coronación de la Virgen. *Museo de Parma.*

del Prado hay un grupo de la Virgen con varios santos, al pie de una colina, en la que se ve un pueblo al atardecer y se adivinan en el cielo las estrellas que aparecerán con la última claridad diurna. Andrea del Sarto es un colorista maravilloso que llega demasiado tarde, cuando hasta el mismo Rafael se había vuelto tenebroso y violento.

Fué realmente el último pintor florentino. Su vida deslizóse casi toda en Florencia y en Toscana, á excepción de su viaje á Francia. Al verle en Toscana trabajando en el convento de Valombrosa, ó en otros monasterios vecinos, antójasenos un pintor cuatrocentista. Sus frescos de los conventos de Florencia constituyen aún grandes series que cautivan el ánimo de quien los contempla; parece como si el viejo espíritu de los pintores al fresco florentinos se hubiera rejuvenecido y viviera aún, lleno de optimismo, en pleno siglo XVI. Pero Andrea del Sarto es realmente el último; Florencia también se romaniza, y no queda ambiente, á fines del siglo XVI, para el espíritu florentino ni aun en su misma patria.

Nos hemos propuesto en este capítulo hablar sucintamente de los pintores italianos del siglo XVI, dejando aparte tan sólo á la escuela de Venecia, á la que dedicaremos otro capítulo. Forzosamente hay que dejar de lado á muchos artistas de estas escuelas regionales, pero no lo haremos sin decir que, en Parma, otro artista genial iniciaba un arte también lleno de delicadeza. Antonio Allegri, llamado *el Corregio* por el pueblo donde había nacido, puede compararse á Rafael por la eficacia y brevedad de su vida. Es el pintor de los pequeñuelos, de los niños; todo lo contrario de Miguel Angel, que de los hombres hacía gigantes, el Corregio parece deleitarse en los cuerpos redondeados de los ánge-


Fig. 255. — Corregio. Io *Museo de Viena.*

les y sorprende la psicología de los pequeños seres, la característica especial de la forma de cada uno. Hasta sus grandes personajes tienen algo de andrógino ó infantil, llegando al extremo de pintar un San Juan hermafrodita en su gran cuadro de la Madona con los santos, del Museo de Parma. Las carnes blandas, rosadas, pero con forma, de los niños y mujeres, le encantaban. Así como Rubens quiere los cuerpos flojos y deformados, Corregio, al contrario, acentúa sus curvas generales como las tienen los niños, sin precisar los músculos, tendones y huesos. Podríamos decir que su ideal de forma no es la del niño, sino la de lo femenino que hay todavía en el niño.

Casi al mismo tiempo que Miguel Angel, en Roma, se complacía en exagerar las formas humanas, convirtiendo santos y vírgenes en gigantes, este delicado pintor de Parma, á la inversa, tendía á dulcificar las curvas del cuerpo, para convertir santos y vírgenes en delicados cuerpos rosados. Sus manos y pies son preciosos; en todas sus obras hay un extraño abandono: no es la voluntad consciente y casi trágica del Tiziano y Giorgione, es un pasmo de vago deseo que se satisfaría casi con el tacto.

Su color es admirable. Velázquez, en su segundo viaje á Italia, detiénese en Parma varias semanas, procurando conseguir para Felipe IV un pequeño cuadrito del Corregio, y acaso por la intervención personal de Velázquez tenemos hoy en el Prado dos cuadros de aquel pintor. Parecen pintados con esencias olorosas; el paisaje del *Noli-me-tángere*, del Prado (fig. 251), es de tonos irisados maravillosos; la Magdalena, rubia, vestida de brocado amarillo, está postrada delante del joven jardinero, también algo infantil. Murió el Corregio joven, antes de los cuarenta años; su obra resulta, pues, algo reducida, pero tuvo aún tiempo y ocasión de emprender un trabajo de grandes proporciones: el decorado de la cúpula de la catedral de Parma, y varias otras pinturas en la misma iglesia, como la singular Coronación de la Virgen que reproducimos en la fig. 254. En la cúpula representó la Ascensión, y en verdad que el tema no ha podido ser



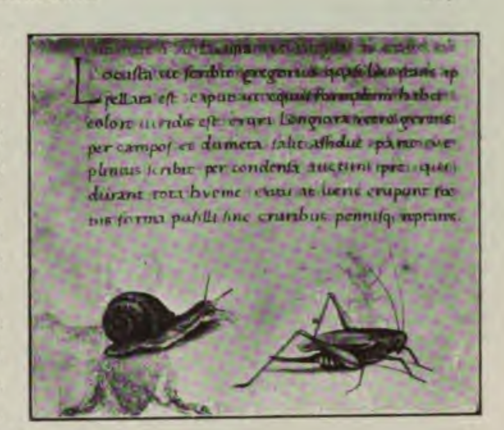
Fig. 256. — Corregio. Ganimedes. *Museo de Viena.*

desarrollado más originalmente. La forma esférica de la bóveda aparece convertida por la perspectiva en un inmenso coro de ángeles, que, en torbellino, vuelan siempre más arriba (figs. 252 y 253). Hay como millares de cuerpos de niños entrelazados, subiendo como en un ciclón hacia lo alto, cada vez más pequeños; allí arriba están Jesús y María, dos figurillas apenas distinguibles por sus vestiduras blancas. Esta cúpula de Parma inaugura el género de decoraciones barrocas que pretenden dar en las bóvedas la ilusión de un espacio abierto. Sin embargo, al Corregio hay que conocerle más por sus cuadros profanos; donde establece sin reservas su nota sensual y femenina. Desde el siglo XVI han sido muy estimados, y combatidos sobre todo, mil veces comprados y vendidos, hasta cortados y destruídos; después, por fin, rehechos, su Danae, de la Galería Borghese, el Antíope, del Louvre, y la Io y el Ganimedes, de Viena (figs. 255 y 256). La historia de estos cuadros es más accidentada que la de cualquier otra obra de arte. Se ve que siempre han despertado una picante curiosidad por su esteticismo singular.

Aquí terminaremos nuestro breve comentario de la pintura italiana en el siglo XVI. Grandes nombres hemos tenido que pasar por alto, sin mentarlos siquiera; artistas como Rafael, Leonardo ó Corregio han tenido que ser estudiados en pocas palabras. Acaso alguien creerá que no hay proporción entre el espacio que concedemos á estos grandes maestros y el que hemos dedicado á otros más primitivos ó el que dedicaremos á los del período barroco. Pero además de la gran dificultad de señalar el justo espacio que corresponde al mérito de cada escuela, conviene recordar que éste es un libro de vulgarización general y que, aun pecando de difusos, hay que enterar al lector de todos los problemas de importancia en la historia del arte.

Dentro del tema de la pintura, debemos incluir todavía la miniatura y, sobre todo, la cerámica. La imprenta, en el siglo XVI, se ha convertido ya en una industria popular, por tanto los manuscritos miniados son una excepción y llegan á desaparecer. Sin embargo, no se resignan todos á este arte nuevo de la imprenta, que al producir de un mismo libro infinidad de copias, hace posible que sean muchos los que puedan poseerlas. El viejo libro miniado, único, tenía una relación espiritual con su posesor que no tiene el ejemplar impreso. Por esto hombres como el duque de Urbino, ó los Sforza, continúan haciéndose miniar sus libros predilectos: del primero se sabe que hacía alarde de no tener en su biblio-

teca un solo ejemplar impreso. Uno de los manuscritos suyos más interesantes, hoy en la Biblioteca Vaticana, es el *Bestiario*, con ilustraciones en las márgenes que se suponen de Rafael (figs. 257 y 258). Los miniadores se necesitaban también para los grandes antifonarios y libros de coro, que la imprenta no tenía aún medios de producir. Estos grandes libros están á veces ilustrados con extraordinario esplendor; tenemos actualmente en la Biblioteca Nacional, de Madrid, un ejemplar magnífico de manuscrito italiano del siglo XVI, con el grande antifonario de la iglesia de San Jaime de los Españoles, en Roma, que fué miniado por Julio Clovio por encargo del emperador Carlos V. Después de varias vicisitudes, el precioso libro de coro de la iglesia nacional castellana, en Roma, fué trasladado á Madrid en 1909.





Figs. 257 y 258.—Rafael. Miniaturas del *Bestiario* del duque de Urbino. *Biblioteca Vaticana.*

La imprenta, sin embargo, por este tiempo produce libros exquisitos. El siglo XVI es el gran siglo de la imprenta, sobre todo en Italia. Fué la época de los impresores venecianos y paduanos, que, además de grandes artistas, eran respetabilísimos eruditos. Buscaban de preferencia la versión más castigada de los textos, y así los libros que imprimían acabaron por triunfar, hasta por su valor científico, sobre los manuscritos, llenos de erratas, que se les escapaban á los amanuenses. Las portadas llevaban generalmente una orla grabada al boj, lo mismo que las cabeceras de capítulos. Un nuevo arte comienza ahora, destinado á conseguir grandes triunfos; en capítulos sucesivos no podremos menos de señalar algunas de estas obras capitales de la imprenta.

Otro arte que también entra en la órbita de la pintura, tiene importantes manifestaciones en Italia durante el siglo XVI, el de la cerámica. Las fábricas principales ó más renombradas están en las ciudades del Adriático; Roma produce muy poco, y Florencia tiene su cerámica propia, imitada de la valenciana; pero en Rímini, Urbino, Forli, Cesena y, sobre todo, en Faenza, las fábricas de loza producen grandes platos y fuentes, decorados con figuras de colores, que pretenden imitar las escenas de la pintura de Rafael y sus discípulos (fig. 259). Esta cerámica de Faenza, que es la típica cerámica italiana del siglo XVI, no tiene realmente un gran valor espiritual; era empeño inútil el de lograr, en platos y con colores de cerámica, los mismos efectos de la gran pintura monumental.

Abundan los ocres y azules y faltan los rojos limpios; la gama resulta algo monótona. Sólo algunas veces se consigue un efecto decorativo regular.

Resumen. — La pintura italiana en el siglo XVI, dejando aparte la escuela que se desarrolla independiente en Venecia, tiene por centro á Roma. Los artistas son todavía umbros ó florentinos, pero trabajan fuera de su patria. Tal es Leonardo, quien, emigrado á Milán, en la corte de Ludovico el Moro pasa casi toda su juventud, ideando siempre nuevos proyectos. En Milán ejecuta, por lo menos, el cenáculo de las Gracias y su Virgen de las rocas; vuelto á Florencia, pinta el retrato de la Gioconda; pasa luego á Roma, y en su incesante deseo de perfeccionar la técnica, acaba por no ver concluído ninguno de los cuadros de su vejez. Los discípulos milaneses son los que recogen su herencia, principalmente Luini, el autor de los frescos de Saronno y de tantas otras bellas pinturas, y también el Sodoma, quien llega de Lombardía á Toscana y se instala en Siena, devolviendo, pues, reforzadas con su carácter milanés, las enseñanzas de Leonardo. Se traslada luego á Roma, llamado por Agustín Chigi, banquero pontificio, y allí, en colaboración con Rafael Sanzio, pinta el palacio Chigi, llamado hoy de la Farnesina, y empieza las estancias vaticanas; éstas son principalmente la obra de Rafael, quien las continuaba por encargo de Julio II. Rafael, nacido en Urbino, recibió algo del espíritu de Leonardo, que le fué transmitido por un pintor de Bolonia llamado *el Francia;* pronto pasa á la escuela del Perugino y á los veinticinco años se instala en Florencia. De esta época de su juventud son una serie de obras maestras, principalmente vírgenes y santos. En Roma dirige la decoración de las logias vaticanas y pinta las estancias, varios retratos maravillosos y los dos grandes cuadros llamados *el Pasmo* y *la Transfiguración,* que estaba pintando cuando murió. Sus discípulos son el Penni, Julio Romano, Pierino del Vaga y tantos otros que conservan de Rafael sólo el estilo, pero sin su gracia exquisita. Mientras Rafael pintaba las estancias, Miguel Angel, contra su voluntad, tenía que decorar la bóveda de la capilla Sixtina. Miguel Angel no era pintor; sólo conocemos de él un cuadro de caballete, en el Museo de los Uffici, y antes de la Sixtina había empezado á decorar, junto con Leonardo, una sala del palacio de la Señoría, en Florencia. Más tarde concluye la decoración de la Sixtina con su *Juicio final,* pintado en la pared del fondo de la capilla. En estas obras acentúa su estilo exagerado, grandioso. El cuerpo humano aparece estirado, engrandecido, con músculos y huesos gigantescos. Sus discípulos procuran imitarle, aunque no tan amanerados como los de Rafael. Mientras tanto, en Florencia y Parma, dos pintores delicados, Andrea del Sarto y el Corregio, producen frutos de juvenil belleza. Se pintan aún en Italia, en el siglo XVI, miniaturas interesantes, sobre todo en libros de coro y antifonarios, y las alfarerías de Faenza y Urbino producen una cerámica especial, con formas y colores imitados de las pinturas de Rafael y sus discípulos.

Bibliografía. — MUNTZ: *Leonardo da Vinci,* 1899. *Raphael,* 1900. — BELTRAMI: *Il Cenacolo di Leonardo,* 1901. — PÉLADAN: *Leonard da Vinci. Traité de la peinture,* 1910. — RAVAISON-MOLLIEN: *Il codice Atlantico di Leonardo da Vinci,* 1904. — SEIDLITZ: *Leonardo da Vinci,* 1909. — WILLIAMSON: *Bernardino Luini,* 1898. — C. RICCI: *Michelangelo. Corregio,* 1897. — R. ROLAND: *Michel Ange,* 1905. — A. SPRINGER: *Raffael und Michelangelo,* 1895. — CROWE Y CAVALCASELLE: *Raffaello,* 1901. — CARTWRIGHT: *Raphael,* 1895. — THODE: *Corregio,* 1898.



Fig. 259 — Plato de loza italiano.



Fig. 260. — Miguel Angel. Batalla de centauros. *Museo Buonarroti*. FLORENCIA.

CAPÍTULO IX

LA ESCULTURA ITALIANA EN EL SIGLO XVI. — MIGUEL ANGEL ESCULTOR. BENVENUTO CELLINI. — JUAN DE BOLOGNA.

En los dos capítulos anteriores un gran nombre ha resonado muy á menudo, el de un genio que proyecta su espíritu al través del arte de todo un siglo. Miguel Angel, protestando siempre de no ser más que escultor, llevaba por buen camino las obras de la iglesia de San Pedro; protestando de no ser pintor, pintaba la bóveda de la capilla Sixtina. Nadie podría seguirle en aquellos esfuerzos de gigante; Miguel Angel no tendría sucesores, nadie pintaría como él; pero su obra sería perdurable, creando una escuela en la que el maestro no enseñaría á nadie y de él aprendería todo el mundo.

Michel Angelo, scultore florentino, así se firmaba. Este gigante, solitario y extraño, era un florentino. De Giotto á Miguel Angel mediaron tres siglos de suave belleza toscana, de nobles y exquisitas creaciones. Parecía que nadie podía romper aquel encanto; Masaccio, el único que vió la belleza absoluta de las cosas reales, moría cuando apenas había empezado. De pronto, un titán aparece



FOT. ANDERSON.

Fig. 261.—Miguel Angel. La Piedad. *San Pedro del Vaticano.*

en medio del idilio florentino; lo que era un suave *adagio* se convierte en un final tempestuoso.

Hoy no podemos formarnos ilusiones acerca del carácter y el genio de Miguel Angel. Conocemos perfectamente su persona y sus actos; tenemos sus cartas, las que escribió y las que recibió; nada ilustra tanto como esta correspondencia para entender completamente su espíritu. Carácter duro, de trato difícil, sus más caros amigos y parientes pasaban grandes trabajos para no irritarle. *Fate paura a ognuno, insino al Papa.* «Hacéis miedo á todo el mundo, hasta al propio Papa», le escribe su amigo más íntimo, Sebastián del Piombo. Es inútil que Miguel Angel proteste y trate de excusarse en la respuesta; sus cartas le denuncian; á su padre y á sus hermanos unas veces les colma de caricias, y otras, amargado por sus propios dolores, les contesta bruscamente, como despidiéndolos para siempre.

Solo, siempre solo, hace su camino; el largo, muy largo camino de su *travagliata* vida. Es como un Beethoven, á quien, además de sus propias miserias y fatigas artísticas, se le cargara á cuestas un mundo de errores ajenos y tuviera que purgar los pecados de todo un siglo. ¿Qué culpa tenía él de que Bramante dejara en ruinas el viejo templo de San Pedro, sin haber trazado definitivamente el plan de la iglesia nueva del Vaticano? ¿Por qué había de ser la víctima de la vanidad de los Papas, inconstantes en sus deseos, pero todos atentos á la misma idea de explotar su genio, de ha-



Fig. 262.—Miguel Angel. La Virgen y el Niño
Museo Nacional. FLORENCIA.



Fig. 263.— Miguel Angel. David. *Acaaemia de Bellas Artes.* FLORENCIA.

cerle trabajar sin descanso, para procurarse también ellos, con sus obras maravillosas, la inmortalidad! Miguel Angel no puede atender á tantos encargos; y al fin toma ya por sistema el dejar las obras sin concluir. ¡Cuántas veces desfallece su grande ánimo, sobre todo en los días difíciles de la dirección de las obras de San Pedro!.. «*Se si potessi morire di vergogna e di dolore, io non*



Fig. 264. — Miguel Angel. Un esclavo. Estatua para el sepulcro de Julio II. *Museo del Louvre.*

sarei piu vivo», dice, lleno de desesperación, en una de sus cartas. Esto es lo que hace hoy estimar tan particularmente á Miguel Angel; era un misántropo, pero sus dolores, sus tormentos tenían por origen la conciencia del propio deber. En aquel siglo en que todo el mundo olvidaba las rectas normas de la vida, él va vestido de luto; más sensible que ningún otro de su tiempo, conocía muy bien *l'errore e 'l danno dell'umana gente.* «Sólo los pájaros viven ya como Dios manda», escribe una vez desde Spoleto, sorprendido de nuevo al encontrarse con la vida humilde, la naturaleza libre de las humanas preocupaciones. *De paja y tierra el pastoril hospicio... y el cielo á su querer siendo propicio*, es el deseo de un momento de su vida.

¡El arte, dura carga, terrible facultad que le obliga á alternar con los hombres! Así pasa exasperado por el mundo, insultando á veces á las gentes; como cuenta la anécdota que le ocurrió cierto día, al encontrarse con Leonardo por la calle, echándole en cara sus errores en forma del todo inconveniente. Leonardo y Miguel Angel, como Goethe y Beethoven, eran demasiado grandes para entenderse. El titán florentino es más duro aún que Beethoven, porque ha tenido que ablandar las piedras, y los duros mármoles que ha excavado en Carrara son para él más tiernos aún que los hombres de la Roma y la Florencia del siglo XVI. Diríase que le abruma su grandeza de alma; es un coloso que anda encorvado por la carga de su propio espíritu. Si le seguimos en su peregrinación, también, como él, nos sentimos fatigados; su vida no tranquiliza; es un genio dinámico, siempre en lucha consigo mismo, cuya grandeza espanta.

No faltan los datos biográficos, pero sucede con estos grandes genios que siempre desearíamos saber más. El principal elemento de juicio son sus obras, conservadas aún en su mayor parte, esculturas y pinturas; la correspondencia,

reunida por un sobrino, que convirtió su casa en un santuario dedicado á su recuerdo, y sus versos; porque Miguel Angel, en sus últimos años especialmente, se dejó dominar por un extraño estro poético. Propiamente, biografías suyas contemporáneas no se redactaron más que dos: la que incluyó el Vasari en su libro, y otra, que es la fundamental, escrita por un tal Ascanio Condivi, de la que el Vasari copió muchos párrafos casi al pie de la letra. La biografía del Condivi se publicó ya en vida de Miguel Angel; el gran artista parece haber corregido el texto, ó por lo menos lo conocía, antes de publicarse. En ella resplandece la más absoluta veracidad. El Condivi era también un espíritu sencillo, digno, incapaz de disimular ni exagerar los hechos. Hijo de un propietario rural acomodado, el Condivi marchó á Roma en su juventud y allí intentó iniciarse en el arte con los consejos de Miguel Angel. La muerte de su padre le obliga á regresar á sus tierras para cuidar del patrimonio, y entonces, con la nostalgia de su vocación truncada, compone el Condivi la biografía de su maestro, enlazándola con los recuerdos de sus conversaciones en Roma. El Vasari, como ya hemos dicho, se aprovecha del librito del Condivi; todos los demás escritores de la vida de Miguel Angel tendrán que ir á beber en aquella primera fuente. De ella puede decirse que es la única de primera mano.



Fig. 265.—Miguel Angel. Moisés. Sepultura de Julio II. *S. Pietro in Vincoli.* ROMA.



Fig. 266.—Miguel Angel. Capilla de los Médicis. FLORENCIA.



Fig. 267. — Miguel Angel. Retratos de los Médicis. *Capilla medicea.* FLORENCIA.

Otro libro también contemporáneo, menos importante, por el que algo nuevo se puede conocer de los pensamientos de Miguel Angel, es el que publicó un discreto hidalgo portugués, Francisco de Holanda, que había ido á Roma por encargo del rey Juan III de Portugal, y que, acaso por su condición de diplomático extranjero, fué admitido en la intimidad de los coloquios de arte que sostenían Victoria Colonna y Miguel Angel. Con todos estos elementos, cartas, biografías y poesías, además de los documentos de archivo, resulta fácil hoy reconstruir sin errores la vida de Miguel Angel.

El Condivi lo describe como de estatura mediana, ancho de espaldas, aunque ligero en sus movimientos; los ojos claros, de color córneo; la nariz aplastada, por un golpe recibido en su juventud. El padre de Miguel Angel era castellano de Chiusi, en el Casentino, y allí nació Miguel y transcurrió su infancia. Trasladado su padre á Florencia, pasó el hijo al taller del pintor Granacci, pero su verdadera escuela fué el jardín de los Médicis, donde éstos habían reunido mármoles antiguos é instalado una especie de academia para los jóvenes que manifestaban aptitudes para el arte. Dicho huerto, que todavía hoy se conserva, algo transformado, está cerca del convento de San Marcos; allí acudía Lorenzo de Médicis á platicar con sus artistas protegidos. Pronto Miguel Angel llamó la atención de su Mecenas, esculpiendo una cabeza de fauno, y adivinando aquél las excepcionales facultades del muchacho, que entonces sólo tenía quince años, llamó á su padre para ofrecerle algún destino en cambio del niño que le pedía para sí. El padre fué empleado en las aduanas y Miguel estuvo dos años en casa de los Médicis, tratado como un hijo. «Lorenzo de Médicis,— dice el Condivi, — le llamaba varias veces al día para enseñarle joyas, medallas y corniolas antiguas, para formar su gusto y buen juicio.» A propuesta del Poliziano, uno de los hu-

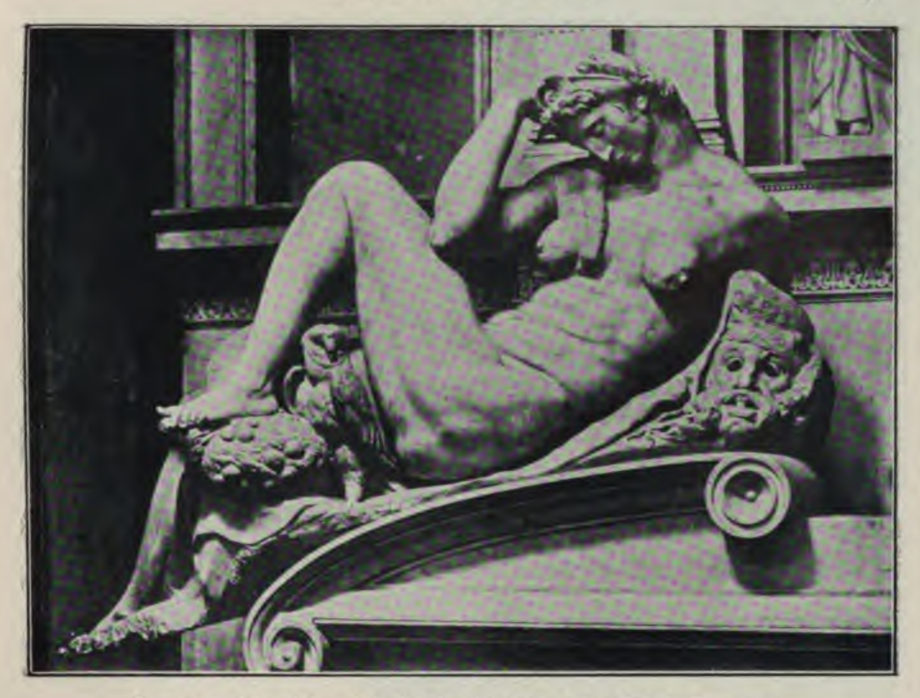


Fig. 268.— Miguel Angel. La Noche. *Sepulcro de los Médicis.* FLORENCIA.

manistas amigos de Lorenzo, hizo Miguel Angel un relieve con la batalla de los centauros, que en su vejez todavía recordaba con orgullo, diciendo que, al verle, siempre le dolía no haberse dedicado exclusivamente al arte de la escultura (fig. 260). Aquel mármol debía recordarle también toda su juventud, los cortos y bellos días de su aprendizaje al lado de Lorenzo el Magnífico.

Poco después de la muerte de Lorenzo comienza realmente la vida de Miguel Angel, con sus tempestades y dolores. Temiendo por anticipado la revolución que había de expulsar á los Médicis de Florencia, marchó á Bolonia, en cuya ciudad esculpió un ángel, para completar el conjunto de la urna de Santo Domingo de Guzmán.

Regresado á Florencia por corto tiempo, pronto sale de ella para Roma, por primera vez, y durante esta su primera estancia en la ciudad eterna labró el grupo marmóreo de la Piedad, que después de varias traslaciones, está hoy en una capilla de San Pedro del Vaticano (fig. 261). Este grupo es de maravillosa belleza, Miguel Angel, celoso de su obra, labró su nombre en la cinta que cruza el pecho de la Virgen. Hablando un día con el Condivi sobre la juventud de esta Divina Madre, dijo las siguientes palabras, que aquél consigna textualmente: «La Madre tenía que ser joven, más joven que el Hijo, para demostrarse eternamente Virgen; mientras que el Hijo, incorporado á nuestra naturaleza humana, debía aparecer como otro hombre cualquiera en sus despojos mortales.»

Todo el grupo está admirablemente compuesto dentro de su silueta de mármol. Miguel Angel hacía gala de que no hay ningún concepto ó idea que un



Fig. 269. — Miguel Angel. El Día. *Sepulcro de los Médicis.* FLORENCIA.

buen artista no pueda circunscribir en un bloque de piedra. Con esto se define escultor, y en una carta al Varchi (el que hubo de pronunciar su oración fúnebre), escrita en su vejez, defiende todavía á la escultura contra los que suponían era menos noble que la pintura; «por más que, como vos decís, si las cosas que tienen un mismo fin son la misma cosa, pintura y escultura serán también idénticas». Esto nos dará una idea de cómo platicaban, cómo *platonizaban* de arte, Miguel Angel y sus amigos.

De qué manera circunscribe Miguel Angel sus asuntos en un mármol, con qué arte encierra una composición en la ingrata forma geométrica del cuadro, puede apreciarse ya en la Madona con el Niño de un medallón del Museo Nacional de Florencia (fig. 262); un gigantesco problema de este género debía presentársele á su regreso de Roma, cuando los administradores de la catedral le encargaron que sacara el mayor provecho posible de un gran bloque de mármol abandonado, que había sido medio destruído por las tentativas de otro escultor. Miguel Angel hace salir de aquella piedra su *David*, que es la apoteosis de su obra juvenil. Duró este trabajo más de dos años; el 14 de Mayo de 1504 fué trasladada la estatua desde su taller, detrás de la catedral, al sitio en que estuvo hasta hace poco, en la entrada del palacio de la Señoría. De allí, donde hoy queda sólo una copia, ha pasado el original al Museo de la Academia (fig. 263).

Vuelto de nuevo á Roma y siendo entonces Papa, con el nombre de Julio II, el cardenal della Rovere, encarga éste á Miguel Angel la obra de su sepultura, que tenía que ser el tormento de toda la vida del gran escultor, *la tragedia dell*

sepolcro, como dice el Condivi. Julio II, violento en todo y extremado, quería una sepultura gigantesca; de suerte que por algún tiempo se pensó en colocarla en el centro de la iglesia empezada por el Bramante, en el propio lugar donde está el sepulcro de San Pedro. Más tarde aceptó un proyecto menos ambicioso, según el cual la sepultura sería una especie de monumento rectangular, pero adosado al muro, proyectando sólo tres fachadas. El Condivi da las medidas y los particulares de este primer proyecto de Miguel Angel; el cuerpo saliente del sepulcro tendría una fachada de frente, la menor, donde estaría la puerta para entrar en la cámara sepulcral. En las fachadas laterales, doble largas, habría nichos con estatuas y pilastras con otras de prisioneros, de los que Miguel Angel llegó á ejecutar dos, que ahora están en el Louvre (fig. 264). En lo alto del monumento sepulcral se colocarían dos ángeles, sosteniendo un simulacro funerario, en el centro, y cuatro profetas sentados en los ángulos. Uno de ellos es el famoso Moisés, la única estatua de Miguel Angel que había de adornar la sepultura definitiva de Julio II (fig. 265).



FOT. ALINARI.

Fig. 270. — Miguel Angel. La Piedad.
Catedral de Florencia.

Pronto la burocracia papal tenía que desilusionar su alma sincera, algo primitiva. De regreso en Roma, los mármoles, que por mar le habían precedido, llenaban ya, aguardándole, una gran extensión. Quiso en seguida Miguel Angel cumplir sus compromisos y pagar los fletes, y para ello surgieron ya dificultades. Después los pagos se hicieron cada vez más difíciles, hasta que, por último, habiéndose presentado varias veces para cobrar lo prometido, le fué negada la entrada en la cámara pontificia. Furioso entonces decidió partir de Roma, y tomando la posta para ir más deprisa, por temor de que el Papa mandaría emisarios para detenerle, no paró hasta Poggibonsi, en tierra ya de los florentinos.

En Noviembre del mismo año 1506, el Papa y el escultor se reconciliaban en Bolonia, pero Julio II, con sus propios encargos, era el primero en demorar la obra de su sepultura. Primero le encarga su estatua de bronce para Bolonia, en la que Miguel Angel perdió dos años, porque muy pronto hubieron de destruirla los boloñeses; después, por imposición también de Julio II, emprende la



FOT. ALINARI.

Fig. 271. — Sepulcro de Miguel Angel. *Santa Croce.* FLORENCIA.

decoración de la bóveda de la capilla Sixtina, en la que había de emplear otros dos años, y así se iba demorando la ejecución del sepulcro. Los papas que sucedieron á Julio II, sobre todo los dos Médicis, León X y Clemente VII, encariñados también con proyectos de obras nuevas personales, se comprende que no tenían que tomarse gran interés por esta obra del sepulcro de su antecesor, que forzosamente había de distraer al gran escultor.

Por su parte, los ejecutores testamentarios de Julio II importunaban á Miguel Angel para que cumpliera sus compromisos en la obra de la sepultura. Eran personajes influyentes, habían hecho grandes anticipos y el escultor estaba comprometido con ellos por contratos formales. Bajo el pontificado de León X parece que tuvo algunos años de respiro, y durante este tiempo acabó el Moisés y los dos cautivos del Louvre; son éstos últimos dos cuerpos retorcidos, con los miembros doblados, como las dos pequeñas figuras del grupo del Laoconte, recientemente descubierto. Después, como los nuevos encargos no le permitían ocuparse ya de la sepultura de Julio II, los papas obligan paulatinamente á los albaceas del pontífice difunto á contentarse con un proyecto cada vez más reducido; se suceden los convenios y, por fin, al cabo de treinta años, en 1542, se fija el plan definitivo; el sepulcro, en lugar de ser un monumento proyectado sobre el muro, lleno de estatuas y alegorías, será un simple muro decorado con tres estatuas de Miguel Angel: el Moisés, que por sí solo basta para acompañar al más belicoso de los papas, y dos figuras de Lea y Raquel.

La fachada de San Lorenzo, proyectada por León X, acabó también malamente, es decir, no llegó más que á comenzarse, y las fatigas para reunir los mármoles de Carrara resultaron inútiles; el edificio no ha sido acabado hasta nuestros días. Miguel Angel, en una de sus cartas, describe los peligros de bajar las grandes moles de lo alto de la montaña, operación que él, como todo lo suyo, dirigía personalmente. En cambio, mejor suerte tuvo el proyecto del segundo papa Médicis, la sepultura común de sus antepasados en una capilla nueva del propio San Lorenzo, pues si bien tampoco llegó á terminarla Miguel Angel con el plan

propuesto, esculpió dos de las sepulturas y una Virgen, reuniéndose en conjunto allí siete estatuas, acaso las más perfectas del gran escultor (fig. 266). El Papa quería cuatro sepulcros, uno en cada paramento de la capilla cuadrada; la Virgen que ahora está en una pared, entre dos estatuas de los santos Cosme y Damián, debía ocupar el centro, sobre un altar.

Habiendo sido ya el viejo Cosme sepultado honrosamente en una tumba ejecutada por el Verrochio, los Médicis que Clemente VII quería glorificar con un sepulcro insigne eran Lorenzo el Magnífico, padre de León X, y Juliano, hermano de Lorenzo, padre del propio papa Clemente. Estos dos pertenecían á la generación que podríamos llamar heroica ó gloriosa de los Médicis, y para ellos seguramente Miguel Angel hubiera ejecutado sus sepulcros muy gustoso, pues no podía olvidar la hospitalidad que recibió de ellos cuando niño y las lecciones y el cariño de Lorenzo el Magnífico, su primer protector. Pero el Papa quería además otras dos sepulturas para otros dos Médicis, llamados también Lorenzo y Juliano, aunque indignos sucesores de los primeros, y éstas fueron las que Miguel Angel tuvo que ejecutar ahora, precisamente cuando los Médicis estaban combatiendo contra Florencia, ó por lo menos, contra todo lo que en ella quedaba aún digno y honorable de la vieja Florencia, á la que el glorioso maestro pertenecía.



FOT. ALINARI.

Fig. 272.—Benvenuto Cellini. El Perseo. *Loggia dei Lanzi.* FLORENCIA.

El Vasari describe pomposamente, como no podía menos, dado su cargo de artista áulico, estos dos personajes (fig. 267). «El uno, el pensativo *(il pensieroso)* duque Lorenzo, con semblante de sabiduría, cruzadas las piernas de modo admirable; el otro, el duque Juliano, con la cabeza fiera, las órbitas y el perfil *divinos.*» Debajo de cada uno de estos retratos están los sarcófagos, con una tapa curva donde se apoyan recostadas las alegorías del día y la noche y de la aurora y la puesta de sol, como para dar idea del curso del tiempo, que nos arrastra á la eternidad. La Noche parece que duerme, á manera de una giganta cansada que reposa (fig. 268). «En esta piedra, — escribió Carlos Strozzi, — duerme la vida; tócala, si lo dudas, y se pondrá á hablarte.» Miguel Angel, como resumiendo sus tristezas ante el espectáculo de aquel siglo corrompido, habló por boca de la Noche en sus versos famosos, puestos al pie de la estatua: «Grato


FOT. ALINARI.
Fig. 273. — Benvenuto Cellini. Detalle del basamento del Perseo. FLORENCIA.

me es el dormir, y más el ser de piedra, — mientras el mal y la vergüenza dura. — El no ver, no sentir es mi ventura; — no me despiertes, no; habla muy bajo.» El Día levanta por sobre del hombro la cabeza rubicunda, medio desbastada, como el halo del sol cuyo contorno los ojos no distinguen fijamente (fig. 269).

Estas sepulturas de los Médicis son indudablemente la obra madura de Miguel Angel; después de ellas su espíritu aparece cada vez más atormentado por nuevos encargos, que más bien son cargas, impropias de su carácter, como la pintura del Juicio final para la capilla Sixtina y las obras de San Pedro, y por la muerte de su único amor (al menos conocido), de la famosísima Victoria Colonna, viuda del marqués de Pescara. De las relaciones platónicas entre estos dos espíritus nobilísimos nos enteran sus cartas y los versos de Miguel Angel, y, además, el Condivi y el ya citado libro del portugués Francisco de Holanda. El Condivi, autorizado por Miguel Angel, habló de estas relaciones en los siguientes términos: «En particular amó grandemente Miguel Angel á la marquesa de Pescara, de cuyo divino espíritu estaba enamorado, siendo en reciprocidad amado de ella entrañablemente *(svisceratamente)*... Ella, muchas veces, desde Viterbo ó de otros lugares adonde hubiese ido por deporte ó veraneo, regresó á Roma sólo para ver á Miguel Angel; y él tanto amor le tenía, que á menudo aseguraba que de nada se dolía tanto como de no haberle besado la frente, como le besó la mano, cuando fué á verla en su lecho de muerte.»

Victoria Colonna murió el año 1547. Miguel Angel, que había de sobrevivirla diez y seis años, se conservó fiel á su memoria, inspirándose en ella para dar expansión á sus aficiones poéticas, que crecían con la vejez. Toda la vida había sido un gran lector del Dante; y ahora, muerto el único amor de su vida, llena de trabajos, quedaría acompañado también con el recuerdo de su Beatriz. Este amor parece haber sido ciertamente elevado y puro; ambos eran ya de madura edad cuando se conocieron, y en ella alentaban los más altos ideales

de religión y arte. Retirada en un monasterio de Viterbo la mayor parte del tiempo, Miguel Angel la asediaba con cartas y versos que llegan á alarmarla. Sin embargo, le contesta amablemente, hablándole de su *stabile amicizia*, de su *sicurissima affezione*, de los *dulces coloquios*, etc.

No cabe duda que en estas entrevistas los dos amantes, si es que así pueden ser llamados, debían hablar más de religión que de arte, más del amor de Dios que de estéticas doctrinas.

Victoria Colonna parece haber contribuído mucho, con su vida y su muerte, á desarrollar la fiebre mística que acometió al escultor en los años de su larga vejez, haciéndole despreciar y aun casi odiar su arte. *Gia vecchio e d'anni gravi, — nell'antico desio torno e rientro...* dice todavía acordándose de ella. Pero la idea de la muerte le preocupa y pide á Dios que le llene sólo de amor divino. Sobre todo le preocupan los errores del arte: «Llegado ya al fin de la vida mía... — de la que al arte hice ídolo y monarca, — conozco bien cuánto en error vivía... ¡No pintar, no esculpir nada que aparte — el alma vuelta hacia el amor divino, — que abrió en la cruz los brazos para salvarme!»


FOT. ALINARI.
Fig. 274.— Juan de Bologna. Mercurio. *Museo Nacional.* FLORENCIA.

No obstante, aquella fuerza creadora que le permitía concentrar en un mármol los más elevados pensamientos, trabajaba todavía dentro de su alma en su larga y solitaria vejez. Cuando el Condivi publicó su historia, estaba Miguel Angel esculpiendo un grupo de la Piedad en que se había retratado él mismo, representando á Nicodemo (fig. 270). «Este es un grupo de cuatro figuras, — dice el Condivi, — mayores del natural... pero sería imposible describir la belleza y sentimiento de cada una de ellas, sobre todo la de la atribulada Madre. Parece que Miguel Angel labró este grupo para que fuese colocado sobre su sepultura, en una de las iglesias de Roma; pero disgustado de esta *reincidencia* artística, acabó por dejarlo sin concluir y aun llegó á romperlo en pedazos. El Vasari nos explica cómo, restaurado por Tiberio Calcagno, amigo de Miguel Angel, estuvo por algún tiempo este grupo de la Piedad en una villa de Pierantonio Bandini, hasta que fué trasladado á Florencia. Su colocación en la catedral ó *Duomo*, donde se halla


FOT. ALINARI
Fig. 275.—Juan de Bologna. Rapto de la Sabina. *Loggia dei Lanzi.* FLORENCIA.

actualmente, data sólo de 1722. Esta Piedad ó Descendimiento no parece haber sido la única que desbastó Miguel Angel. En sus últimos años, «las espinas y clavos en una y otra mano... la sangre que lavó nuestro pecado» son su única contemplación y esperanza, á medida que va haciéndose más viejo: *Tuo sangue lavi l' empio mio costume, —e piu m' abbondi quanto io son piu vecchio.* Entre las esculturas encontradas en su casa, al hacer el inventario después de su muerte, hay *un' altra statua principiata per un Cristo ed un altra figura di sopra attaccate insieme, sbozzate e non finite;* que debe ser el grupo que hoy decora la escalera de un palacio particular del Corso de Roma, la más trágica y misteriosa de todas las obras de Miguel Angel. Entre sus dibujos había por lo menos «una Piedad con nueve figuras», y acaso era también una Piedad el grupo dibujado del Cristo y de María, citado en el mismo inventario.

Todos los suyos le habían precedido en el sepulcro, como también sus amigos y enemigos; sus hermanos, sus protectores, su amada, su fiel criado; se había quedado solo, pero hasta la última hora mantúvose fuerte y lleno de voluntad. Sus últimos días son los de un titán que se acaba. «Trabajó todo el sábado, y el domingo, no recordando que lo fuese, quería ir á trabajar.» El lunes, 15 de Febrero, le acometió la fiebre, y sintiendo la cabeza pesada, quería probar de despejarla montando á caballo, como tenía por costumbre cada tarde; pero el frío y la debilidad se lo impidieron, y así volvió á sentarse cerca del fuego, donde estaba mejor que en la cama.» Tres días después, el 18 de Febrero de 1564, murió; tenía noventa años. Su sobrino llegó de Florencia cuando ya estaba su cuerpo depositado sobre un catafalco en la iglesia de los Santos-Apóstoles, y con la excusa de haber recibido instrucciones del difunto, envió sus mortales despojos, casi de escondidas, á Florencia, para no llamar la atención del pueblo de Roma, que no quería que se los llevaran.

En Florencia se le hicieron exequias solemnes, en San Lorenzo, y después se labró su sepulcro en la iglesia de Santa Croce, el panteón nacional de los florentinos (fig. 271) El Vasari, que describe estas exequias, en las que él tomó parte principalísima, consigna los nombres de los cuatro más egregios artistas de Florencia en aquel entonces, escogidos para disponer el funeral y sepultura: Benvenuto Cellini y Bartolomeo Ammannati, escultores, y el Bronzino y el pro-

pio Vasari como pintores: nombres ciertamente que, aunque dignos, no pueden compararse con los de la generación anterior.

Lo que valían estos artistas florentinos de la segunda mitad del siglo XVI, lo demuestra también el propio sepulcro de Miguel Angel, en el que los más *preclaros* escultores de la Academia florentina, poco antes fundada, se repartieron la ejecución de las diferentes partes (fig. 271). «Fué una grandísima fortuna para él (Miguel Angel) que no muriese antes que fuese creada nuestra Academia», dice el Vasari ingenuamente, deslumbrado aún por la pompa y los sermones de lás exequias. ¡Pobre Miguel Angel, pues, sin la Academia florentina!

Dos nombres únicamente merecen citarse en la escultura italiana después de Miguel Angel, hasta la aparición del Bernini: el famosísimo espadachín y pendenciero orfebre Benvenuto Cellini y el francés Juan de Boulogne, natural de Douai, llamado *Gianbologna* por los italianos, que pasó á Italia en su juventud y trabajó en Florencia principalmente.

El Cellini, hombre muy vanidoso, cuyo autoelogio es la más divertida biografía que se haya escrito nunca, acertó, sin embargo, una vez con el Perseo. La república de Florencia, después de expulsar á los Médicis, había encargado á Donatello una estatua de Judith cortando la cabeza del tirano; de regreso los Médicis, hicieron substituir la Judith republicana con el joven héroe Perseo, que vence al monstruo femenino y levanta el brazo enseñando al pueblo la cabeza de la Medusa (fig. 272). Hoy la Judith y el Perseo, reconciliados, están juntos en la *Loggia dei Lanzi*, de Florencia, en la plaza de la Señoría. El bronce del Cellini es bello, elegante, proyectando con gracia el brazo que sostiene la cabeza del monstruo. Es una obra de gran dificultad de fundición, que demuestra ya el prurito del *virtuoso* en vencer obstáculos de la técnica. Hoy estimamos más al Cellini como escritor que como artista, sin duda por las locuras que nos cuenta de su vida aventurera, pero fué también un orfebre genial. El basamento con relieves y figurillas del Perseo es una joya de mármol y bronce (fig. 273).

Hizo el Cellini una infinidad de obras decorativas de pura orfebrería, como la famosa llave del palacio Strozzi; el salero para Francisco I de Francia; el candelabro de la iglesia de San Pedro de Roma (fig. 276).

Gianbologna, algo posterior al Cellini, es ciertamente un gran decorador, de más empuje que el orfebre charlatán. Llegado de Francia, con ansias de iniciarse en el arte, pasa algún tiempo en Roma, y á su regreso halla en Florencia un protector que le detiene y le facilita recursos para seguir estudiando. El valón Juan de Boulogne se convierte pronto en un refinado florentino. A él se debe el conocidísimo Mercurio volando, que se lanza en actitud vertical de fuerza y gentileza (fig. 274). Reaparece el mismo virtuosismo del Perseo y debió de ser una figura dificilísima de fundir, con todos sus miembros proyectados en diferentes sentidos. Se buscaban también dificultades en la composición; Gianbologna tomaba por tema grupos de figuras luchando entremezcladas, como el de Hércules y el centauro, que se rebela impotente contra el héroe que lo subyuga, ó como el del rapto de la Sabina, con tres figuras en agitada confusión (fig. 275). Así se iban olvidando los principios de la belleza pura y se buscaba otro ideal, bueno ó malo, pero difícil y nuevo. El arte barroco estaba ya en los linderos del campo del arte y esperaba sólo una ocasión para invadirlo.

Resumen. — Durante toda la primera mitad del siglo XVI, la figura colosal de Miguel Angel llena por sí sola el campo del arte. Miguel Angel se titula siempre escultor; si tuvo que cultivar las otras artes, para cumplimentar los encargos de los papas, siempre se siente en ellas como un extraño. Hijo de un empleado florentino, concurre en su infancia al taller de cierto pintor llamado Granaci y de allí pasa al palacio de los Médicis, bajo la protección de Lorenzo el Magnífico. En su primer viaje á Roma llama ya la atención por su maravilloso grupo de la Piedad, hoy en la iglesia de San Pedro. De regreso en Florencia, esculpe el *David*, para aprovechar un bloque de mármol abandonado; después, otra vez en Roma, recibe encargo del Papa Julio II para labrar su sepultura. Reunidos en Roma los mármoles necesarios, se marcha de pronto á Florencia, disgustado por las dilaciones que sufría el pago de sus operarios en las oficinas pontificias. Julio II y Miguel Angel se reconcilian en Bolonia, y el Papa encarga en seguida al escultor su estatua de bronce y la decoración de la bóveda de la capilla Sixtina. Así empiezan las dilaciones que habrán de experimentar las obras del panteón de Julio II. Los sucesores de éste, León X y Clemente VII, de la familia Médicis los dos, no piensan más que en Florencia y absorben por entero la actividad de Miguel Angel con sus proyectos de la fachada de San Lorenzo y la capilla sepulcral de sus mayores; ésta es la obra más representativa del gran maestro, quien después acaba por instalar, bien ó mal, el Moisés que había labrado para el sepulcro de Julio II, en una sepultura mucho más reducida. Su última obra es la Piedad, que hoy se halla en el Duomo de Florencia.

Miguel Angel no deja sucesores; sus discípulos no son más que artistas muy mediocres. En Florencia, sin embargo, dos escultores, Benvenuto Cellini y Gianbologna, ejecutan algunas obras interesan es, más ricas de movimiento que de belleza.

Bibliografía. — ASCANIO CONDIVI: *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, 1553. — VASARI: *Vitte dei piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, 1586. — GUASTI: *Rime di Michelagnolo Buonarroti*, 1863. — *Lettere di Michelagnolo Buonarroti. Orazione funerale di M. Benedetto Varchi, fatta e recitata da lui publicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti, in Firenze*, 1564. — GRIMM: *Vita di Michelangelo*, 1864. — PIETRO E. VISCONTI: *Le rime di Vittoria Colonna*, 1840. — GUGLIELMO SALTINI: *Rime e Lettere di Vittoria Colonna*, 1860. — RACZYNSKI: *Les Arts en Portugal*, 1846. En este libro se publicó por primera vez el manuscrito de Francisco de Holanda. — O. BACCI: *La vita di Benvenuto Cellini*, 1901. — PATRIZZI: *Gian Bologna*, 1905. — PLON: *Benvenuto Cellini orfebre, medailleur et sculpteur*, 1883.



Fig. 276. — Benvenuto Cellini. Detalle de un candelabro. Iglesia de San Pedro. ROMA.



Fig. 277. — Ticiano. Amor sagrado y amor profano. Fragmento. *Villa Borghese.* ROMA.

CAPÍTULO X

LA PINTURA VENECIANA EN LOS SIGLOS XV Y XVI. — LOS HERMANOS BELLINI, CARPACCIO, GIORGIONE, TICIANO, VERONÉS Y TINTORETTO

VENECIA, por sus relaciones constantes con el Oriente, se había conservado fiel al arte bizantino. Era realmente más bien una colonia espiritual de Bizancio que otra provincia de la nueva Italia del Renacimiento. El viajero que estudia las pinturas primitivas de los museos y los frescos de las iglesias románicas de la Toscana y el Lacio, ve cómo, ya en la primera mitad del siglo XIII, los pintores y escultores que preceden al Giotto, Duccio y Cavallini, empiezan á lanzarse por las nuevas vías del grande arte italiano. Venecia no participa de este entusiasmo: Giotto, en el siglo XIV, llega hasta Padua; en el siglo XV, Donatello y Verrochio van también al territorio de la república para ejecutar sus encargos, pero hasta después de la caída de Constantinopla no puede decirse que haya verdadero arte veneciano en pintura y escultura.

Venecia entra en escena cuando, cansada ya la Toscana, la pintura y la escultura, con Rafael y Miguel Angel, han producido frutos de excesiva madurez.



Fig. 278. — Juan Bellini. Madona entre San Pablo y San Jorge. *Academia de Venecia.*

Entonces es cuando los pintores venecianos, llenos de fogoso entusiasmo por el color y la vida de la naturaleza, acaso más que por las formas, rejuvenecen el arte italiano, prolongando su evolución otro medio siglo. Miguel Angel, en los últimos años de su vida, pudo ver aún las pinturas del Ticiano. El viejo maestro, acostumbrado á la disciplina romana, censura ciertas libertades de dibujo del Ticiano, pero no puede menos de admirar la rica magnificencia del color. «¡Ah! ¡Si esta gente hubiese tenido, como nosotros, cada día á la vista los mármoles antiguos!...» exclama con cierto recelo de haber sido superado.

Y, sin embargo, ¡cuántas veces, al mirar un cuadro del Ticiano ó el Veronés, el pensamiento se remonta hasta la antigüedad clásica! Ellos nos sugieren lo que debían ser los cuadros más estimados de los antiguos. La Venus del Giorgione, la Flora ó la Bacanal del Ticiano, con su paganismo de formas y de espíritu, nos parecen á veces á nosotros obras de alguna escuela helenística que sobreviviera aún y se hubiese desarrollado misteriosamente al través de los siglos. Son modernas estas obras de los artistas venecianos y son antiguas también: Miguel Angel pensaba sólo en las esculturas y los mármoles; no conoció la pintura antigua, y claro es que tampoco la conocieron los venecianos, pero fueron á buscar su inspiración en las mismas fuentes que los antiguos griegos: en el amor de la vida humana y en los paisajes radiantes de luz, en la libertad de la belleza, que sintieron los griegos tan profundamente.

Como los primeros grandes pintores del renacimiento veneciano, podemos

considerar á los hermanos Bellini. Su padre, Jaime Bellini, era un pintor de relativo mérito que se había formado en la escuela de Umbría, derivada de la toscana. Sus hijos, Juan y Gentil, conservaron el álbum de dibujos de su padre como una reliquia preciosa, legándola el uno al otro en testamento. Su hermana, Nicolasa Bellini, casó con el gran pintor lombardo, Mantegna, y en el taller de los Bellini se formó el joven Giorgione, que había de ser el maestro del Ticiano. Así, pues, los dos Bellini son el eslabón que enlaza el precedente arte italiano con la nueva etapa de Venecia.



Fig. 279. — Juan Bellini. Madona.
Academia de Venecia.

Gentil parece haber sido el mayor de los dos hermanos; por algunos documentos resulta que tenían su taller cerca de San Marcos, y por el Vasari sabemos el amor entrañable que se profesaron. Su nombre y reputación profesional llena en Venecia toda la segunda mitad del siglo XV; ambos reciben encargos muy valiosos y perciben sueldos fijos como pintores oficiales de la república. Cuando el sultán Mahometo II escribe al Senado de Venecia para que le mande un buen pintor, la república, acaso por no desprenderse de Juan, ocupado en su servicio, envía á Gentil, que pasa algún tiempo en Constantinopla. «El Gran Turco recibió á Gentil Bellini, — dice el Vasari, — muy amablemente, sobre todo cuando vió su retrato tan divinamente reproducido...» Gentil volvió á Venecia lleno de impresiones y recuerdos del Oriente; en los fondos de sus frescos y cuadros aparecen á veces minaretes y torres y las muchedumbres llevan turbantes, como en El Cairo ó Constantinopla. El proyecto de Leonardo, ofreciéndose al Sultán, sólo un veneciano hubo de realizarlo; este primer pintor veneciano, movido por la fuerza de la tradición, acude todavía á la vieja Bizancio, convertida en baluarte de los turcos. Gentil hizo aún, después de su regreso, varias pinturas del género en que después tenía que especializarse el Carpaccio; con motivo de alguna escena de la vida de un santo, pintó perspectivas de ciudad, calles y agrupaciones populares.

Gentil falleció en 1507, nueve años antes que su hermano Juan, de cuya muerte conocemos la fecha por una nota del diario de Marino Sanuto: 15 de Noviembre de 1516. «Esta mañana hemos sabido que *Zuan* Bellini, el excelente pintor, ha fallecido. Su fama corre por todo el orbe, y viejo como era, pintaba aún admirablemente. Ha sido enterrado en San Zenópolo, en la misma tumba que *Zentil* Bellini, su hermano.»



Fig. 280.—Juan Bellini. El dux Loredán. *Galería Nacional.* LONDRES.

El segundo Bellini, Juan, ha dejado una serie de obras mucho más larga que el primero. Es un temperamento pasivo, pero dulce; sus Madonas inmóviles, como apareciendo detrás de una ventana del cielo, tienen encantadora suavidad juvenil, y los colores son ya la nota clara y luminosa de Venecia. Juan Bellini resulta más interesante también por sus relaciones con las otras escuelas de pintura transalpinas. Consta por las cartas de Alberto Durero que éste, con ocasión de sus viajes á Venecia, se hizo amigo y familiar suyo. «Juan Bellini,—dice,—me ha alabado delante de varios nobles y personajes, y está deseoso de tener una pintura mía, aunque sea pagándola. Es un hombre excelente, y aunque muy viejo, es aún el mejor pintor de esta ciudad.»

De Juan Bellini aprende, en cambio, Durero sus coloraciones vibrantes de rojos y azules. Durero era, más que pintor, un gran dibujante, y en sus dos viajes á Venecia aprendió también los recursos del colorido. Durero pintaba el altar de la casa de los mercaderes alemanes en Venecia, llamado *Fondaco dei tedeschi*, al mismo tiempo que Giorgione y el Ticiano la decoraban con frescos en su exterior. Es fácil que allí Durero se encontrara á menudo con el joven Giorgione, pero éste sólo debía ser entonces uno de aquellos pintores que, para el reflexivo alemán, «empleaban el tiempo no más que en cantar y beber.» Bellini es el único pintor de Venecia del que Durero habla en sus cartas con simpatía. Y en efecto, Bellini da ya la nota veneciana, pero con una ingenuidad de primitivo que le hace extraordinariamente interesante. Sus santas y vírgenes son venecianas más jóvenes que las del Ticiano; en los fondos, el cielo azul brillante está trazado con amor profundísimo; algún arbolillo agita á veces sus delgadas ramas á impulsos de la suave brisa de los Alpes Vénetos (figs. 278 y 279).

Por Juan Bellini parece también que el arte veneciano recibe los influjos de la pintura flamenca, la poderosa escuela de Brujas, creada por los hermanos Van Eyck, de la que ya hemos hablado en el segundo tomo de esta obra.

Por esta época es cuando se establece en Venecia un gran artista desconocido, llamado Antonello de Mesina, natural de Sicilia, que pasó mucho tiempo en la ciudad de las lagunas. Antonello de Mesina aporta al arte italiano, no sólo algo del estilo patético de la pintura flamenca, sino la técnica nueva de la pintura al aceite. Bellini recuerda á veces algo de los Van Eyck en los ropajes angulosos de sus Madonas, como, por ejemplo, en la Piedad del Museo Brera, de Milán, pero recuerda aún más á Antonello en sus retratos de medio busto, serios,

expresivos, llenos de fuerte personalidad, tan característicos, con el alma en la cara cada uno de ellos (fig. 280). Esto lo debe á Antonello de Mesina, quien lo llevó á Venecia desde Flandes, ya por haber vivido allí, ya por haber visto en Nápoles y Sicilia cuadros flamencos, de los que el rey Alfonso el Magnánimo, de Aragón, señor entonces de aquellos países, era muy aficionado. El *caso* de Antonello de Mesina constituye así un enigma; no se conocen detalles de su vida y se ignora cómo se formó su arte tan singular. En un auto-retrato suyo, de la Galería Nacional, de Londres, se nos representa joven, con su mirada franca, penetrante, pero casi de tipo popular, como uno de aquellos burgueses que aparecen en los retablos catalanes cuatrocentistas. Es fácil que Antonello residiera también en los países que Alfonso V poseía en España; parece seguro que estuvo en Brujas, pero lo único positivo es que vivió en Venecia y allí desarrolló toda la madurez de su arte. Por esto incluímos siempre el nombre de Antonello dentro del círculo de los pintores venecianos; propiamente es un pintor único, vagabundo; sin embargo, en Mesina, su patria, estaba su obra más importante, un tríptico de la catedral, salvado milagrosamente entre los escombros después del último terremoto.



Fig. 281. — Antonello de Mesina. Auto-retrato.
Galería Nacional. Londres.

Relacionado con la escuela veneciana consideramos también al gran artista de Padua, llamado Andrea Mantegna, del que ya hemos dicho era cuñado de los hermanos Bellini. Su estilo tiene una extraña mezcla de grandiosidad en la composición con una profusa multipli-



Fig. 282. — Antonello de Mesina. Retrato.
Museo de Nueva York.



Fig. 283 — Mantegna. La Circuncisión.
Museo de los Uffici. FLORENCIA.

cidad de detalles arquitectónicos, perfilados con elegancia. A veces parece seco y minucioso, y algo primitivos los pliegues rectos del ropaje de sus figuras, pero es siempre un dibujante extraordinario y un gran decorador (fig. 283).

Después de los Bellini, la escuela veneciana produce una serie de artistas excelentes que continúan las tradiciones de la escuela de Bellini. Víctor Carpaccio es la más interesante personalidad de todo el grupo; algunas de sus obras están aún en Venecia. Fué el pintor de las cofradías de mercaderes, que competían en glorificar á sus santos patronos haciendo pintar los principales pasajes de su vida. La serie de grandes pinturas en que Carpaccio representó la vida de Santa Ursula, es hoy uno de los mejores ornamentos del museo de la Academia de Venecia. Son varias composiciones que forman un ancho friso, de una animación de figuras extraordinaria; en el fondo se ven ciudades, el mar y los canales, y altas rocas con edificios suspendidos sobre el agua, todo ello dentro del género que ya hemos dicho había iniciado Gentil Bellini.

Pintó también para la cofradía de los dálmatas, llamados *Schiavoni,* una serie de pinturas con episodios de la leyenda de San Jorge y otras de la vida del Cristo y San Jerónimo. Las de San Jorge son particularmente famosas; el cuadro de la lucha del santo con el dragón es lo más culminante de la obra de Carpaccio. El animoso santo, caballero en negro corcel, arremete decidido contra el monstruo, en un campo sembrado de huesos y cadáveres (fig. 284). Todo el fausto de la vida oriental hubo de copiarlo el Carpaccio en las escenas sucesivas del regreso de San Jorge con el dragón y la conversión del rey, padre de la princesa rescatada. Adviértese una extraña mezcla del misticismo medioeval con los vestidos y trajes del Oriente, que conocía Carpaccio acaso por haber ayudado á Gentil Bellini en todas estas pinturas. Se ha comparado á Carpaccio con Benozzo Gozzoli; el artista toscano cuatrocentista fué también aficionado á las acumulaciones pintorescas de monumentos en el paisaje y de grupos de figuras, pero además Carpaccio posee ya el color de Venecia y una intensidad



Fig. 284. — Carpaccio. San Jorge. *Scuola dei Schiavoni.* VENECIA.

romántica que no tenía el decorador toscano. Lo que le caracteriza además es una sensibilidad aristocrática muy suya, pues él era de noble familia y toda su obra está impregnada de buen gusto y distinción. Hasta en las escenas místicas manifiesta su cultura y elegancia (fig. 286).

Otros maestros, dentro de la misma escuela, siguen por el camino de Carpaccio y los dos Bellini: son los que podríamos llamar los cuatrocentistas venecianos, más brillantes y luminosos que los del resto de Italia, pero también más lánguidos y sentimentales. Sin embargo, con Cima de Conegliano, Marco Baisaiti, Vincenzo Catena y otros varios, la pintura veneciana habría quedado siempre dentro de los mismos temas religiosos y algo amanerados, á pesar de su belleza de color.

Un artista genial viene á concluir con esta monotonía, un hombre que tiene la franqueza de exponer sus sentimientos sin vestiduras medioevales, atrevién-



Fig. 285. — Carpaccio. Una embajada. *Academia de Venecia.*



Fig. 286. — Carpaccio. Meditación de la Pasión. *Museo de Nueva York.*

dose á pintar el alma de su tiempo, la Venecia libre y rica del Renacimiento, que después inmortalizará el Ticiano con su arte. Poco sabemos de este genio extraordinario, llamado vulgarmente el Giorgione, verdadero fundador de la pintura propiamente veneciana; la leyenda, para confundirnos más, ha mezclado con fábulas apócrifas lo poco que sabemos de su vida. Era hijo de un hidalgo rústico de los Alpes vénetos; en su país natal, Castelfranco, graciosa villa rodeada de torres cuadradas, en lo alto de una verde colina, se conserva todavía el bello cuadro de una Virgen, entre San Liberato y San Francisco, que se supone ser la imagen de la infiel amante del artista (fig. 287). Éste debió morir trágicamente de amor á los treinta y tres años, más joven que Rafael; sus cuadros auténticos apenas llegan á una docena, pero, con todo, á pesar de su corta vida y con una obra tan reducida, el Giorgione hubo de influir en el arte más que ningún otro maestro de su siglo. En el Museo de Madrid sólo hay dos cuadros atribuídos á este pintor, de asunto religioso; uno es una Virgen entre San Antonio y San Roque, de luz más joven que todo lo demás que hay de veneciano en aquel Museo. El otro cuadro, que también le ha sido atribuído por el color y la composición, parece más bien ser del Ticiano que del Giorgione (fig. 290). Pero las obras ciertamente originales del Giorgione son sus cuadros profanos, de una modernidad tan penetrante que no serían superados por los pintores de nuestro siglo. Uno de ellos es la Venus del Museo de Dresde, joven des-



Giorgione. Venus dormida. *Museo de Dresde.*



Giorgione. Concierto campestre. *Museo del Louvre.*



Ticiano. Venus del duque de Urbino. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.



Ticiano. Venus y Amor. FLORENCIA.



nuda, tendida sobre un manto en medio de un paisaje. La doncella duerme recostada sobre su brazo; es una virgen pura, digna de compararse con las selectas formas humanas que nos hacen conocer los mármoles antiguos. Ticiano, Velázquez, Goya y hasta Manet, cuando pintan desnuda la figura femenina, repiten el tipo de la Venus del Giorgione en sus líneas generales, pero sin aquella castidad y belleza que supo infundirle el joven veneciano. Es realmente la creación de un tipo nuevo, tan importante y bien resuelto como en la antigüedad lo fuera la Venus de Praxiteles. Recostada, casi tendida, la Venus desnuda, del Giorgione, es una invención que las generaciones aceptan sin modificarla apenas. (Lám. XIV.)



Fig. 287. — Giorgione. La Madona entre San Liberato y San Francisco. *Castelfranco. Véneto.*

En otros cuadros, Giorgione extrema aún más la nota romántica y de sensual intelectualismo que le hace tan moderno. La alegoría que se supone representa á Moisés en la prueba del fuego, está compuesta con tal sentido decorativo que parece uno de los cuadros de Puvis de Chavannes (fig. 288); más aún, ningún gran pintor de nuestros días se atrevería, como el Giorgione, á trazar una composición tan sugestiva como el pequeño cuadro de la tempestad (fig. 289). Es un paisaje fantástico, con árboles y torres, cruzado por un río, y sobre él un puente de ruralismo refinado; las nubes se agolpan en el espacio, cargadas de electricidad, el relámpago hiende los aires. En primer término destacan, con una incoherencia que sólo justifica el arte, la figura de un joven con una pica y la de una mujer, casi desnuda, amamantando á un niño. Sea el que fuere el significado de este cuadro, el asunto ha servido únicamente para acumular las sensaciones de la tempestad y de la mujer, asociadas en la mente del artista tan sólo por una razón estética; hay la misma rapidez de transición de unas á otras sensaciones que en una sinfonía musical. Las formas no guardan la relación lógica de las cosas naturales; están agrupadas por el ritmo del espíritu y no según las leyes del espacio y la realidad.

Un tercer cuadro acaba de retratar la personalidad del Giorgione: es el maravilloso concierto campestre del Museo del Louvre. (Lám. XIV.) Masas obscuras



Fig. 288. — Giorgione. Alegoría. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.

de árboles llenan el paisaje, contrastando con elegantes arbolillos de finas hojas, como los pintará después Ticiano. Dos muchachos elegantes, evidentemente artistas, sentados en el suelo, afinan la guitarra, mientras sus dos compañeras, desnudas, una hace música y la otra vierte el agua en un brocal de mármol. Es un anticipo de la bacanal del Ticiano, pero más intelectual y aristocrática. Manet, en nuestros tiempos, tratará de dar la misma nota con su cuadro: *Le déjeuner sur l'herbe*, un grupo de artistas con sus compañeras, una de ellas desnuda, pero mucho más vulgar en todos conceptos, impresión simple de luz, sin espíritu ni belleza.

Los demás cuadros que nos quedan del Giorgione son principalmente retratos, en los que el joven pintor se muestra más penetrante psicólogo que Bellini y los mismos pintores toscanos. Giorgione es el primero que dió á sus retratos esa singular vibración de la personalidad que se encuentra después en el Ticiano y más aún en el Greco, quien, como veremos, se educó en Venecia. Sus retratos no sólo reflejan el espíritu de la persona retratada, sino que proyectan con gran fuerza su carácter hasta más allá del momento de actualidad en que el pintor la ha sorprendido: se adivina hasta su pasado y su futuro concentrados en un aspecto de su vida (figs. 291, 292 y 293).

Contemporáneo del Giorgione fué el singular artista llamado Palma, quien, aunque no hubo de añadir ningún aspecto nuevo á la pintura veneciana, se anticipa en varios aspectos al Ticiano y á su ideal espléndido de belleza. Porque lo que era una anticipación en Giorgione, se hace frecuente y abundante en Ticiano. Como Giorgione, Ticiano era también oriundo de la región de los Alpes vénetos, tan riente, verde y luminosa. Piave de Cadore, donde nació, es un pueblecito del sur del Tirol, en las montañas generalmente conocidas por las Dolomitas. Su padre, Conde Vecelli, digno soldado de la república, envía al pequeño Ticiano á Venecia, al cuidado de su tío Antonio, con propósito de hacerle abogado; pero á los veinte años la vocación del joven estaba bien declarada por la pintura. No sabemos exactamente en qué taller hizo su aprendizaje, pero lo cierto es, como ya hemos dicho, que ayudaba á Giorgione en la pintura de unos fres-

cos, hoy desaparecidos, que éste hizo para el *Fondaco* ó casa gremial de los alemanes en Venecia. Esta es la primera noticia que tenemos de Ticiano como pintor.



Fig. 289. — Giorgione. La tempestad. *Palacio Giovanelli*. VENECIA.

Pronto su reputación fué tan grande que se disputaba con el viejo Juan Bellini los cargos honoríficos que éste venía disfrutando hacía muchos años. Las dos escuelas, que apenas se habían contrastado en tiempos del Giorgione, se presentan opuestas con la juventud bravía del Ticiano. Después de la muerte de Juan Bellini, en 1516, resulta indiscutible el triunfo del espíritu nuevo, que debía imperar hasta 1576, en cuyo año sucumbe el Ticiano, casi centenario, de la peste. En su larga carrera de artista, el Ticiano, como rey de la pintura, se codea con los grandes de su siglo. Sólo Rubens, más tarde, llega á tener una familiaridad comparable con la del Ticiano con los grandes de su tiempo. No solamente los príncipes de Italia, los papas, los cardenales y las corporaciones populares pretenden sus cuadros y retratos, sino que las casas reales que entonces pretendían la hegemonía política de Europa se lo disputan como pintor áulico para honrarse con sus servicios. Quiere atraérselo el rey de Francia, Francisco I, de quien hizo el maravilloso retrato que se conserva en el Louvre, pero Ticiano se decide al fin por la casa de Austria, sin duda por su afinidad con Carlos V. El primer encuentro del Ticiano con el emperador fué en Bolonia, en 1532, y desde entonces puede decirse que no hizo más que pintar para la corte de España. En 1540, á la mitad próximamente de su carrera artística, esta protección se hizo oficial, concediéndosele un sueldo anual de 200 coronas, que se aumentó luego hasta 400 por mediación del marqués del Vasto. Felipe II, que á pesar de su supuesta austeridad era gran coleccionista y amante de las obras de arte, continúa dispensando decidida protección al gran pintor de Venecia. Una vez que, por haberle sido pagada con retraso su pensión, el pintor hubo de quejarse al rey católico, porque, «siendo capaz de conquistar el mundo, no podía conseguir que le obedecieran sus ministros», Felipe II se puso de parte del Ticiano, ordenando severamente al gobernador de Milán el más exacto cumplimiento de esta que consideraba atención principalísima.

Y, sin embargo, á pesar de sus constantes relaciones con la corte de España, parece ser que el Ticiano no estuvo nunca en la península. El único rastro



Fig. 290. — Giorgione ó Ticiano. La Virgen con su Hijo acompañada de dos santos. *Museo del Prado.*

que permite suponer una visita suya á España es el decreto del emperador, firmado en Barcelona el 10 de Mayo de 1533, nombrándole conde palatino del imperio y caballero de Santiago. Ticiano fué siempre un perfecto veneciano; sólo una vez estuvo en Roma y dos en Alemania del Sur, en el castillo de Augsburgo. La primera vez en 1548, para pintar dos retratos del emperador Carlos V; uno á caballo, que está actualmente en el Museo del Prado, y el otro en la Pinacoteca de Munich. Su segunda visita á Augsburgo fué en 1550, para hacer el retrato de Felipe II, que debía enviarlo á María Tudor y que hoy ha desaparecido. Desde entonces Ticiano se hizo cargo de la figura del monarca, al que no debía ver más y cuyo retrato continuaba repitiendo de memoria; por esto en todos los retratos y alegorías del Ticiano, aparece Felipe II siempre de la misma edad. Así pinta glorificaciones del rey ó de España, como defensora de la fe, y eleva á la categoría de un héroe antiguo á su protector el marqués del Vasto, en el cuadro (hoy en el Prado) que representa al caudillo castellano arengando á los tercios de Italia.



Fig. 291. — Giorgione. Retrato de Gatamelata. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.

Ticiano conduce á menudo la pintura veneciana hacia estas glorificaciones cívicas y de algún personaje ó familia principal. Su primera obra de este género es la admirable *Madona* de Pesaro, que pintó para conmemorar la victoria del obispo-soldado de Pesaro contra Carlos VIII. La Virgen aparece en lo alto de un basamento, y, á sus lados, San Pedro y San Francisco. Los miembros de la familia de Pesaro están arrodillados, á la manera habitual de los donantes; un



Fig. 292.— Giorgione. El Caballero de Malta. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.



Fig. 293. — Giorgione. Retrato de Giovanni Arrigo. *Galería Cook.* RICHMOND.

capitán tremola ante la Virgen el estandarte de los Borgias con el laurel de la victoria (fig. 294). Levántanse en el fondo las grandiosas arquitecturas decorativas que quedarán como tradicionales de la escuela de Venecia.

Ticiano hubo de pintar, como es natural, bastantes cuadros con asuntos religiosos; al rey de la pintura debían encargarle á menudo imágenes piadosas las corporaciones y los cabildos. Una de sus composiciones juveniles es la famosísima *Asumpta,* que, de la iglesia de los franciscanos, ha venido á parar al museo de la Academia de Venecia. Es una composición que recuerda algo la Transfiguración, de Rafael, y está dividida también en dos regiones: en la parte baja, los apóstoles, en un ambiente algo sombrío, contemplan el sepulcro vacío; en lo alto, la Madona es llevada al cielo sobre una nube por infinidad de angelitos. La *Asumpta* es una de las más bellas figuras del Ticiano, una hermosa veneciana envuelta en ropajes de prodigiosa realidad (fig. 296). Otras veces el maestro va á buscar sus inspiraciones más lejos: en su cuadro de la Presentación en el templo, también en la Academia de Venecia, la Virgen sube los catorce escalones místicos (fig. 295), como en los frescos del Giotto en Padua. Todavía al través de los siglos el tipo del Giotto evoluciona é influye hasta en la formación de un artista tan independiente como el Ticiano. Para éste no existían, como para Botticelli, dos mundos contradictorios; no tuvo que convertirse para pintar asuntos religiosos; hay tanta dignidad en la naturaleza humana, tan noble belleza, que puede muy bien encarnar los temas místicos del repertorio cristiano. Así son dignísimas, por ejemplo, las figuras del Cristo, de la Magdalena, del Descendimiento y de tantos otros de sus cuadros religiosos.

El gran pintor iba mostrándose cada día más enemigo de abandonar su casa, que era el centro de la intelectualidad sensual y refinada de Venecia.



Fig. 294. — Ticiano. La Madona de la familia Pesaro.
Iglesia dei Frari. VENECIA.

Habitaba en el barrio de Biri la Grande, que era entonces el más elegante, frente á las lagunas de Murano. Desde las ventanas de su taller podía divisar las crestas lejanas de los Alpes, donde vegetaban los viejos árboles y se deslizaban los frescos y plácidos riachuelos que había contemplado en su infancia en el Tirol y que ahora con tanto amor reproducía en los fondos de sus cuadros. Muerta su esposa Cecilia en 1536, su hermana Orsa cuidaba de la casa y de sus tres hijos, Pomponio, Horacio y Lavinia; era ésta una hermosa muchacha, veneciana pura, que le servía de modelo para sus cuadros. Fácil es que la hermosa Flora, del Museo Pitti, y la Salomé, del Museo del Prado, no sean otra que su propia hija Lavinia.

Ticiano se mantiene siempre en relación con los príncipes del Norte de Italia, sobre todo con los señores de Mantua y de Ferrara, adonde iba á menudo embarcado, remontando el curso del Po.

En Ferrara conoció al Ariosto, con el que estrechó lazos de fraternal amistad y del que pintó un retrato admirable, hoy en la Galería Nacional de Londres. Puede decirse que en su casa halló refugio el Aretino, expulsado de Roma por la sensualidad excesivamente pagana de sus escritos. En un cuadro del Veronés, el de las bodas de Caná, se halla este grupo de artistas al lado de la mesa, conversando y haciendo música. Los literatos huéspedes del taller del Ticiano debieron familiarizarle con los conceptos de la fábula y la mitología clásica; de otro modo no se explicaría aquella resurrección del espíritu pagano tan perfecta que parece volvernos á los tiempos helenísticos. Poseemos, por



Fig. 295. — Ticiano. La Presentación en el templo. *Museo de la Academia.* VENECIA.

casualidad, la descripción de una de estas fiestas intelectuales en casa del Ticiano, siempre llena de huéspedes. Un día de Agosto de 1540, el latinista Priscianese fué invitado á una comida en casa del Ticiano, en la que se sirvieron viandas y vinos exquisitos. El visitante describe la discusión que se entabló en el estudio del pintor, hasta que habiendo cesado el calor, al atardecer, descienden todos á los magníficos jardines que había al lado de la casa. «Desde allí se veía el mar, y tan pronto como el sol se puso, quedó lleno de góndolas con hermosas damas, resonando en el aire la armonía variada de las voces y música de instrumentos que hasta la media noche no cesaron, mientras nosotros gozábamos de una deliciosa cena.» Aquel mismo año, Ticiano acababa de procurarse un órgano magnífico, con ocasión de haber pintado el retrato del famoso Alessandro, el fabricante de órganos de Venecia.

Por esto la música, en los cuadros del Ticiano, se asociaba á menudo con el goce intelectual de la belleza plástica. En su Venus, del Museo de Madrid, Ticiano reúne románticamente el sonido del armonium con la visión de una Venus en medio del paisaje (fig. 298).

Otras veces es la música sola la que dió asunto al cuadro, como en el tan conocido del Museo Pitti, de Florencia, de los tres tañedores: el de clavicordio, de manos afiladas y lleno de emoción, con la vista ve-



Fig. 296. — Ticiano. Asunción de la Virgen.
Academia de Venecia.



Fig. 297. — Ticiano. El Concierto. *Museo Pitti.* FLORENCIA.

lada por una embriaguez espiritual; el del bajo, un hombre calvo, ya más sosegado, y el acompañante del violón, un joven elegante con una pluma en el sombrero, inconsciente al parecer de las esferas á que pueden remontarse sus compañeros por el cultivo del arte (fig. 297). La música había sido siempre predilecta de los venecianos; en los cuadros de los cuatrocentistas de la escuela de Bellini aparecen á menudo ángeles pulsando la cítara, sentados á los pies de la Madona (fig. 318). Giorgione pone también, en su concierto al aire libre, la belleza desnuda en medio del paisaje, asociando la forma humana perfecta á la sensación de la música. Todavía hoy, en las serenatas nocturnas, las venecianas pasean cantando por el gran canal en góndolas llenas de luces. En nuestra misma época, en Venecia ha encontrado Wagner su inspiración para el *Tristán é Isolda*. Las dos artes venecianas puede decirse que son la música y la pintura; su San Marcos y sus palacios son más bien sensaciones pictóricas y musicales que arquitectónicas.

Los cuadros del Ticiano resultan, en este sentido, la apoteosis de Venecia; la luz no ha sido nunca estimada de una manera tan profunda; la bella luz bañando un cuerpo humano desnudo, perfecto, nacarado, ó cayendo sobre los tejidos brillantes, los terciopelos rizados, que vestían las ricas damas venecianas de la época. El famoso cuadro de la Galería Borghese, de Roma, titulado: «El Amor sagrado y el Amor profano», es la síntesis de todos estos sentimientos. En un paisaje tranquilo, con hermoso cielo, de un azul que se va apagando



Fig. 298. — Ticiano. La Música. *Museo del Prado.*

suavemente, se ve á lo lejos un pequeño casería con árboles; una masa de obscuro follaje, más cerca, sirve de cortina á dos figuras de mujer, que se ha creído simbolizan los dos amores, las dos Venus, como en el *Diálogo* de Platón. Una de ellas está desnuda, sin ningún adorno, y tiene en la mano un pebetero; la otra, con deslumbrante vestido de seda blanca, se apoya sobre un vaso (fig. 277). El pequeño Amor juega con el agua de un sarcófago pagano donde ambas están sentadas. He aquí, en resumen, todo el arte del Ticiano; las bellas venecianas de cuerpo rosado, las ropas brillando en la luz, los árboles, las nubes, el cielo transparente, y acaso, una alegoría clásica, sugerida por el Aretino ó alguno de sus amigos literatos. Pero, ¡cuán hermoso todo! ¡Qué goce da mirar el cabello rubio de las dos mujeres, aquel blanco tornasolado de las sedas, de la que va vestida, ó el manto rojo de la que está desnuda!

Otras veces, la sinfonía de color de la belleza humana desnuda se reproduce en un interior; así es, por ejemplo, la Venus del Museo de los Uffici ó la Danae de Madrid. La Venus de los Uffici, pintada para el duque de Urbino, repite el tema de la Venus del Giorgione; está tendida igualmente, pero en el interior de una cámara, mientras sus sirvientas buscan las ropas para vestirla en el fondo de una alacena. Tiene en la mano un pomo de violetas y á sus pies está tendido un gracioso perrillo faldero. La Venus del Giorgione se ha convertido en una aristocrática cortesana, algo más experta, pero todavía muy joven. (Lám. XIV.)

La Danae es también un prodigio de perfección femenina; el desnudo es aún lo predominante; el fondo, al través del cual cae la lluvia de oro, es de tono pardusco, para hacer destacar el tono de flor abierta de la carne (fig. 299).



Fig. 299. — Ticiano. Danae. *Museo del Prado.*

¡Qué audacia! Nunca el arte ha dicho cosas tan peligrosas, sin caer por ello en la vulgaridad y en lo obsceno. Ticiano parece haber sido modelo de continencia; en su casa, al morir su esposa, gobierna su hermana Orsa. Fué su hijo Pomponio el que, con sus desórdenes, le puso en contacto con la realidad de la carne; fué su hija Lavinia, enamorada de Sarcinelli, y todos los que tenía en su rededor. El gran artista, en sus escapatorias al Cadore, á casa de su hermano Francisco, ó en su villa de Ceneda, cerca de los Alpes, viendo este mundo sensual, debía meditar, entre inquieto y receloso, sobre la fuerza trágica del amor, que trastorna así á los seres humanos, envolviéndolos en una tempestad de delicias y dolores. Y mientras tanto, el cielo brillando siempre, los grandes luminares suspendidos en el aire, los verdes prados, la nacarada carne...

A menudo el paganismo del Ticiano se revela con temas literarios. Los más preciosos ejemplos de ello son los tres cuadros que pintó para el duque de Ferrara y que ahora se hallan, uno, en la Galería Nacional de Londres, y dos en el Museo del Prado. El de la Galería Nacional representa el encuentro de Baco y Ariadna. El dios llega á la playa con su carro, arrastrado por tigres; Ariadna, sorprendida, trata de escapar, pero Baco, coronado de pámpanos, se lanza con furia del carro para detenerla; los sátiros tocan los címbalos y cantan con frenesí (fig. 300). De los dos cuadros del Prado, uno representa una bacanal: una hermosa veneciana, desnuda, duerme en primer término; otras dos muchachas están tendidas en el suelo; una de ellas se apresta á beber en una taza plana; varios sátiros bailan; el viejo Baco, tumbado sobre una loma, contempla gozoso á sus



Fig. 300. — Ticiano. Baco y Ariadna. *Galería Nacional.* LONDRES.

discípulos, los devotos del amor y el vino; sobre la hierba se ve un papel de música; á lo lejos, el horizonte del mar, con las blancas velas de un buque (fig. 301). El tercer cuadro de la serie, también en el Museo de Madrid, es la llamada: «Ofrenda á Venus». En un bosque espeso corretean los amores, innumerables, entretenidos en juegos y travesuras; todo el paisaje aparece salpicado por sus pequeños cuerpecitos blandos. Dos muchachas acuden presurosas á llevar una ofrenda á la estatua de Venus, de mármol, como una figura griega.

La historia de estos cuadros es bien conocida: el «Baco y Ariadna» es del año 1521. El duque de Ferrara esperó años enteros para conseguir los otros dos, y aun ninguno tenía que quedar en su sitio; son acaso las obras del Ticiano más unánimemente admiradas; al contemplarlas se experimenta dulce contento. El color es bellísimo; los cielos azules, de frescura primaveral, cruzados por nubes brillantes; los árboles se agitan á impulsos de suave céfiro; todo, follajes, ropas y figuras, todo hermosísimo.

Hasta el 1545, viejo ya de 58 años, no hace Ticiano su viaje á Roma, y aun lo hizo, según parece, más que nada, para conseguir una abadía para su hijo Pomponio. Se hospeda, por orden del Papa, en el palacio Farnesio; allí va á visi-



Fig. 301. — Ticiano. La Bacanal. *Museo del Prado.*

tarle Miguel Angel, y el Vasari le sirve de guía en la ciudad eterna. «Tanto como es excelente en su arte, — dice el Vasari, — es agradable Ticiano en su trato, y de finas y corteses maneras.»

Ticiano se duele de no haber visitado antes á Roma, comprendiendo que su espíritu ya no es susceptible de un gran cambio. No obstante, en su vejez todavía produce obras excelentes. Tiene del mundo una experiencia muy grande, aunque sin caer nunca por ello en pesimismo. Un retrato suyo del Museo del Prado nos lo muestra aún en su ancianidad, erguido, dispuesto á pintar, mirando al gran escenario del universo, que sus ojos pueden distinguir más bello que los de ningún otro mortal (fig. 303). Al correr del tiempo, todos sus amigos y parientes van cayendo en torno suyo; primero muere su querido hermano Francisco, el hidalgo montañés; después Sansovino, su gran amigo; Lavinia se ha casado; Pomponio ya es abad; Horacio, su otro hijo, mercader de maderas. La Casa Grande debía estar desierta; sólo la habita el maestro con sus cuadros... Ticiano muere en 1576 de la peste, á la edad de noventa años. Nadie había allí para recoger la herencia inmediatamente, y la plebe roba aquella casa llena de tesoros, mientras se llevan el cuerpo de *il gran Tiziano* á la iglesia de los franciscanos, donde él quería ser sepultado y donde estaba su cuadro de la *Asumpta*.



Veronés. Apoteosis de Venecia. *Palacio ducal.*



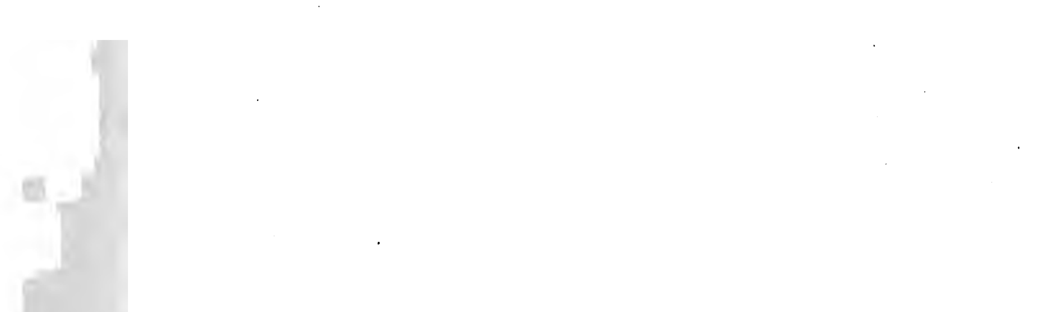




Fig. 302.—Ticiano. Retrato de la llamada *Bella*. *Museo Pitti*. FLORENCIA.

Ticiano no dejó un heredero directo de su genio, ni parece tampoco haber estado rodeado de una corte de discípulos, como Rafael. Varias anécdotas nos le muestran altivo y algo envidioso de los dos grandes pintores de Venecia, el Veronés y el Tintoretto, contemporáneos de sus largos años de vejez. Esto fué, en cierto modo, una ventaja, porque así estos dos otros artistas venecianos pudieron desarrollar su temperamento pictórico con entera independencia, sin agotarse por la obsesión de las obras del gran maestro, como sucedió en la escuela romana con los discípulos de Rafael.

Aun el Veronés en algunas de sus primeras obras imita al Ticiano (figuras 304 y 305). Era este pintor hijo de un escultor de Verona llamado Cagliari y fué siempre conocido por *el Veronés*. Después de varias obras que pintó en su patria y en otras ciudades del Véneto, dióse á conocer en la capital decorando la sacristía de San Sebastián. Pronto hubo de ser escogido para pintar, en unión del Ticiano, la sala mayor del Gran Consejo, en el palacio de los Dux, cuya reforma, dirigida por Sansovino, acababa de terminarse. Allí el Veronés eligió por tema una «Apoteosis de Venecia», teatral composición en que la reina del Adriático, lujosamente vestida, aparece en lo alto, sentada en medio de unas columnas salomónicas, con los dioses y héroes en su rededor y debajo multitud de damas y caballeros; en un balcón, y en tierra, soldados y la plebe en confusa algarabía. (Lám. XV.)



FOT. LACOSTE

Fig. 303. — Auto-retrato del Ticiano. *Museo del Prado.*

Las magníficas decoraciones del Veronés están siempre llenas de balaustradas y columnatas en perspectivas regulares, balcones y *logias,* al través de las cuales aparece todo un pueblo de espectadores de la escena representada en el centro



Fig. 304. — Veronés. Marte y Venus atados por Cupido.
Museo de Nueva York.

Veronés es el hombre de las grandes apoteosis; todo para él se transforma en motivo de un gran teatro, donde las figuras principales quedan casi ahogadas por la muchedumbre de las secundarias y acompañantes. Así es, por ejemplo, el cuadro de las célebres Bodas de Caná, que pintó para el refectorio del convento de San Jorge el Mayor, donde se conservó hasta que Napoleón lo trasladó á París, y que hoy es una de las joyas principales del Museo del Louvre. Hay más de cien figuras en la vasta tela; las principales, del Señor y los discípulos, se pierden en medio de una infinidad de pajes y convidados. La mayoría de los personajes del banquete son retratos de príncipes y mujeres de su tiempo. El mismo pintor está retratado en un grupo de músicos, tocando el violín. Ticiano le acompaña con el bajo.



Fig. 305. — Veronés. La Vanidad.
Galería Corsini. ROMA.

Al cuadro de las Bodas de Caná siguió el de la Cena en casa de Leví, para el convento de San Juan y San Pablo, trasladado ahora á la Academia de Venecia (fig. 306). Es también una composición en la que la leyenda evangélica está tan desembarazadamente interpretada que el pintor hubo de comparecer ante el tribunal de la Inquisición. Venecia era la ciudad más libre del mundo y la Inquisición actuaba allí con gran prudencia; el pintor, después del juicio, fué absuelto con ligeras amonestaciones y reservas. Las actas del proceso, que se han conservado, constituyen uno de los documentos más graciosos de impu-



Fig. 306. — Veronés. Cena de Jesús en casa de Levi. *Academia de Venecia.*

dencia artística. El Veronés reconoce que ha substituído la figura de la Magdalena, que estaba delante de la mesa, por un perro, porque así resultaba más armónica la composición; sírvenle también de excusa ante el tribunal, para justificar tantos personajes secundarios de su cuadro, el sinnúmero de figuras que había introducido en su *Juicio final,* de la capilla Sixtina, el propio Miguel Angel, que entonces era la autoridad artística más acreditada; pero uno de los jueces hace observar, con cierto desdén, que entre las dos pinturas no había paralelo posible, porque los personajes del Juicio final eran todos muy necesarios, mientras que no tenían nada que ver con los asuntos tomados de los textos evangélicos tantos bufones, músicos, negros, borrachos y cortesanas como se complugo el pintor de Venecia en amontonar en su cuadro.



Fig. 307. — Veronés. Retrato.

El Veronés fué tratado con gran indulgencia por el tribunal y continuó sin reparo, en lo sucesivo, pintando sus extraordinarias composiciones teatrales, dispuestas en bellísimas perspectivas, á veces con nobles arquitecturas blancas en el fondo, balaustradas y hemiciclos destacando sobre un cielo verdoso ó azulado, como en el magnífico cuadro de Jesús entre los doctores, del Museo del Prado, en Madrid.

Este genio, representante genuino de la opulencia sensual de Venecia, era, sin embargo, capaz de más dulces sentimientos. Algunos



Fig. 308. — Veronés. Adoración de los Reyes. *Museo Brera.* MILÁN.

de sus retratos, delicadamente concentrados, revelan un espíritu suave (fig. 307), que no se adivinaría en sus composiciones repletas de personajes, dispuestos en varios términos, y á veces en diversos escenarios y niveles. Pero acaso la pintura que mejor revela este carácter suave del Veronés sea el bellísimo cuadro del sueño de Santa Elena, en la Galería Nacional de Londres. La santa duerme con la cabeza apoyada en una mano, junto á una ventana, por la que se ve el paisaje, dejando adivinar algo del ensueño que tiene en aquel instante. Lleva un vestido claro, de indefinible tono pardo verdoso que parece cambiarse cada vez que en él se pone la vista.

La posteridad ha disculpado al Veronés de sus irreverencias piadosas; y es porque este pintor, lleno de un optimismo jugoso de la vida, no es un epicúreo egoísta, sino el representante de toda una manera de sentir de la humanidad que había tenido en la Venecia del siglo XVI el lugar de su apoteosis. Para el Veronés, los problemas del mundo son de luz y formas, compuestas para el mayor goce del sentido; pero su goce estético no es individual y concentrado, como



Fig. 309.— Tintoretto. Mercurio y las Gracias. *Palacio ducal.* VENECIA.

el del Ticiano, sino el de toda una multitud que se agrupa bajo aquellos pórticos para admirar los brocados y las sedas de las damas, ó respirar un aire brillante, dulcificado por armonías musicales.

Su espíritu no se concibe más que en Venecia; en ninguna otra parte más que en Venecia se puede suponer la aparición de dos artistas como el Ticiano y el Veronés, pero tampoco se puede ya hoy imaginar á Venecia sin sus pinturas. Ellas contribuyen á perpetuar el alma veneciana, tanto ó más que la luz brillante de su atmósfera irisada ó las arquitecturas del gran canal y la apoteosis de color del San Marcos. Nuestra Venecia es la Venecia de sus pintores, y el Veronés, con sus pomposas decoraciones, sin ser acaso un genio tan profundo como el Ticiano, contribuye enormemente á formar este espíritu veneciano, que, aun cuando Venecia desapareciera materialmente, viviría para siempre en el mundo de las ideas.

El tercer grande hombre de esta generación de artistas venecianos de la segunda mitad del siglo XVI, no parece haber merecido tanta estima de las gentes de su tiempo como el Ticiano y el Veronés. Sólo la crítica moderna ha comprendido toda la importancia y excepcional valía de este tercer genio singu-



Fig. 310. — Tintoretto. Asunción de la Virgen. *Academia de Venecia.*

lar, que fué el Tintoretto. De la corta biografía que de él nos ha conservado el Vasari veneciano, un tal Ridolfi, que escribió las vidas de los pintores del Véneto, se desprende que nunca fué aceptado como un igual del Ticiano y el Veronés, y que, para poder trabajar, tuvo que luchar hasta el fin de su vida. Era un genio dinámico que asustaba á las gentes, pero su misma fuerza y brusquedad acaban por imponerse. Toda su vida hubo de luchar para conseguir encargos; su cabeza y su corazón bullían, llenos de imágenes, y necesitaba vastas paredes, telas inmensas, para dar forma á la multitud de ideas que se aglomeraban en su cerebro.

Poco conocemos de su vida, á excepción de lo que nos ha transmitido Ridolfi. Era hijo de un tintorero de paños de Venecia, por lo que fué llamado *el Tintoretto*, y hombre de pequeña estatura. Parece que quiso frecuentar, en un principio, el taller del Ticiano, pero el maestro, según dice Ridolfi, no le aceptó por envidia. En cambio, reconociendo el alto valor de la obra del Ticiano, dice el propio Ridolfi que Tintoretto, siendo muy joven, escribió en la pared de su taller, como norma de sus estudios: «El dibujo de Miguel Angel, el colorido del Ticiano.»

Cuenta Ridolfi que poseía copias de las estatuas de Miguel Angel y que no se cansaba de estudiarlas, aunque pronto su genio impetuoso le hizo buscar otros modelos: éstos fueron, no los seres vivos de la naturaleza, como había hecho el Giotto, ni las luces del mundo, en las que estudiaba Masaccio, sino figurillas de cera y barro, que vestía de sedas y las colocaba dentro de casitas de madera, con ventanas y puertas en miniatura, colgándolas luego del techo de su taller para estudiar, desde abajo, los escorzos de perspectiva. Genio moderno, Tintoretto, con sus experimentos de luces artificiales, que describe también Ridolfi, parece uno de esos pintores insaciables de nuestros días, que buscan siempre nuevos efectos, aunque á veces sin poseer el gran genio de Tintoretto. Su dibujo se resiente de incorrección; no era hombre de dibujos, apenas se conservan dos ó tres de su mano; las ideas le salían del pincel rápidamente, sin perder tiempo en elaborar, con estudios preliminares, una composición. Una vez formado



Fig. 311. — Tintoretto. Adoración de los Magos. *Scuola di San Rocco.* VENECIA.

su estilo, lo que él quería era pintar, nada más que pintar, llenar vastos paramentos con imágenes. A menudo no pedía más retribución por su trabajo que el valor material de la pintura. Su esposa, Faustina, de la noble familia de Vescovi, cuidaba de su propio dote y procuraba regular los gastos del pintor.

Cuéntase que en su juventud, para poder pintar, rogaba á sus vecinos que le dejasen llenar de frescos las fachadas de las casas, y así pintó varias de ellas. Su primer conjunto de grandes pinturas en Venecia, hubo de ejecutarlo también por modo análogo. Por cien ducados se ofreció al prior de Santa María dell'Orto para decorarle las inmensas paredes del coro. El prior aceptó su oferta, comprendiendo que así no le pagaba ni los gastos. De la misma manera, casi por favor, obtiene permiso para decorar varios lienzos de pared entre las ventanas de la Librería, que estaban pintando Ticiano y el Veronés. Los encargos para ejecutar sus magníficas decoraciones del palacio ducal, hubo de conseguirlos también con no poca dificultad, y, por último, su grande obra maestra, la decoración de la casa de la cofradía de San Roque, le fué encargada tan sólo gracias á su genio violento, arrancándola casi á la fuerza de sus jueces. La cofradía de San Roque buscaba un pintor, y había abierto un concurso: varios artistas acudieron el día señalado, llevando un boceto, pero Tintoretto llevó ya terminado uno de sus grandes lienzos, pintado como por relámpagos. Desde aquel momento fué admitido en la cofradía y no se movió más, puede decirse, de aquella casa;



Fig. 312. — Bonifacio. La parábola del rico Epulón. VENECIA.



Fig. 313. — Lorenzo Lotto. El yugo nupcial. *Museo del Prado.* MADRID.

sesenta pinturas, lo mejor de su espíritu, llenan las salas y la iglesia de la *Scuola di San Rocco;* allí hay que ir para conocer al maestro en todo el esplendor de su arte: millares de figuras, claridades inolvidables, destellos de halos y sombras profundas, escorzos acumulados por un titán neurótico; percepciones de un mundo supraterrestre. Allí, en la *Scuola di San Rocco,* hay que conocer al Tintoretto, el pintor moderno, el impresionista, admirado de Rembrandt y Velázquez; el maestro de un jóven, recién llegado de Creta, que debía ser conocido después con el nombre de Greco. Tintoretto y el Greco, he aquí dos nombres que enlazan dos escuelas, y explican cómo el arte italiano del Renacimiento, en su última etapa, se injerta en espíritu en otra tierra y otra sangre. Cuanto más se van conociendo las circunstancias de la producción artística, mejor se ve que la naturaleza, en el mundo del espíritu, tampoco suele obrar por saltos.



Fig. 314. — Moroni. Un abogado.
Galería Nacional. LONDRES.

Es imposible describir aquí ni aun las más importantes pinturas del Tintoretto, como hemos hecho con las del Ticiano y otros maestros. Realmente, del Tintoretto no se recuerdan sus obras una por una, sino su estilo, su luz y su modo de agrupar la composición. A veces se contiene á sí mismo, procurando ser correcto y académico, como en las bellas composiciones del antecolegio, en el palacio ducal, que casi parecen del Veronés (fig. 309). En otras, manteniéndose aún dentro de la normalidad, agita ya las figuras con una convulsión radiante de formas tempestuosas. Así, por ejemplo, es interesante comparar *la Asumpta,* tan veneciana, del Ticiano, con la del Tintoretto, en el mismo museo de la Academia de Venecia (fig. 310). Pero cuando Tintoretto se encuentra, por decirlo así, solo consigo mismo, como en Santa María dell' Orto ó en la *Scuola di San Rocco,* olvida el aire terrestre y la luz natural é ilumina sus figuras



Fig. 315. — Moroni. Un sastre.
Galería Nacional. LONDRES.



Fig. 316.—Tiépolo. La oración en el huerto. *Museo del Prado.* MADRID.

por medio de rayos oblicuos que vienen á caer inesperadamente sobre los cuerpos, envueltos en la sombra (fig. 311). Entonces es cuando el mágico furioso hace prodigios: en la cena de San Jorge *il Maggiore,* todo el ambiente de la sala está lleno de nubes luminosas, entre las que apenas se adivinan los ángeles; el Señor derrama luz, otras luces salen de la cabeza de los apóstoles, una lámpara quiere dar luz también... Y todo resulta tan real que el observador se pregunta qué mundo es aquél y á qué paraje sobrenatural ha sido transportado.

Tintoretto murió en 1594, á la edad de setenta y cinco años, trabajando, como el Ticiano, hasta sus últimos momentos.

Contemporáneamente á estos grandes maestros, desde los días del Giorgione hasta fines de siglo, pintaron en Venecia otros artistas, á manera de astros de pequeña magnitud, ofuscados por tan grandes genios, pero que en otro lugar y tiempo hubieran sido considerados como pintores excelentes; fueron éstos el bueno de Vivarini, un pintor de grupos de santos llenos de dulce amor, entretenidos en piadosas conversaciones; el delicado Bonifacio, el pintor de los conciertos y también de los íntimos coloquios (fig. 312). Anterior á éstos fué Lorenzo Lotto, quien, aunque se había formado en Venecia, hubo de trabajar principalmente en Roma; espíritu joven, sentimental, poseía algo de la finura



Fig. 317. — Tiépolo. La coronación de espinas. *Museo del Prado.* MADRID.

estética del Giorgione, aunque no tan profundo (fig. 313). Lotto no era véneto de origen, pues había nacido en Bérgamo, como Moroni, pero ambos experimentan la influencia de atracción predominante en el Norte de Italia por aquella época, que era la de la escuela veneciana, Moroni es un especialista en retratos, que nos presenta á sus figuras con una realidad tan clara que asombran como seres vivos (figs. 314 y 315).

A fines del siglo XVI, Venecia, en el terreno del arte, parecía agotada por tanto esfuerzo, pero tenía que producir aún otro pintor genial en el siglo XVIII, el delicado Tiépolo, de quien son las bellas decoraciones del salón del trono, en el palacio real de Madrid. Tiépolo fué el artista de los grandes efectos escenográficos de luz y perspectiva; sus frescos de Madrid, claros y brillantes, como si el techo se abriera y en las nubes apareciesen figuras y alegorías, dan perfecta idea de su estilo. Pero donde hay que estudiar á Tiépolo en toda su fuerza es en la propia Venecia, en las decoraciones de los palacios Mezzónico y Labia. Las paredes están pintadas figurando arquitecturas de fachadas, con pórticos magníficos, entre los que discurren graves personajes; los fondos prolongan nuevas perspectivas y la sala se ensancha en un horizonte interminable de luz y de riqueza (figs. 316 y 317).

Resumen. — La pintura veneciana empieza á fines del siglo xv, con los hermanos Juan y Gentil Bellini. Juan es el pintor de las Madonas apacibles, su color luminoso y brillante; de él aprende Carpaccio, artista distinguido, que hace prodigios en las representaciones de leyendas de santos. Simultáneamente á la escuela de los Bellini, dos pintores nuevos, Giorgione y Ticiano, inician una nueva escuela de pintura. Giorgione muere joven; sólo se conocen de él una docena de cuadros; sin embargo, parece haber sido el verdadero iniciador de la mayoría de los temas que Ticiano desarrolla después tan sabiamente. Ticiano era oriundo del Cadore, en los Alpes vénetos, y su color refleja las maravillas de luz del país que le vió nacer. Trabaja principalmente al servicio de los Austrias, Carlos V y Felipe II. Contemporáneos de la larga vejez del Ticiano son el Veronés y el Tintoretto, pintor de las grandes apoteosis teatrales el primero, creador el segundo de milagros de luz nunca imaginados. En el siglo xviii, Venecia produce aún un último artista, el gran decorador llamado Tiépolo.

Bibliografía. — CARLO RIDOLFI: *De meraviglie dell' arte, overo le vite degl' illustri pittori Veneti*, 1648. — BERENSON: *The Venetian Painters of the Renaissance*, 1894. — TAINE: *Voyage en Italie*. — FRY: *Giovanni Bellini*, 1899. — ROSENTHAL: *Carpaccio*, 1906. — COOK: *Giorgione*, 1900. — LEONELLO VENTURI: *Giorgione*. — CROWE Y CAVALCASELLE: *Tiziano*, 1877. — MALCOM BELL Y H. MILES: *The work of Titian*. — HAMEL: *Titien*, 1904. — CALIARI: *Paolo Veronese*, 1888. — YRIARTE: *Paul Veronese*, 1888. — A. BELL: *Paolo Veronese*, 1905. — JANITSCHEK: *Tintoretto*, 1876. — THODE: *Tintoretto*, 1901. — STOUGHTON HOLBORN: *Jacopo Robusti, called Tintoretto*, 1912. — HERMANN: *Tiepolo*, 1897.



Fig. 318. — Carpaccio. Angel músico. *Academia de Venecia.*


FOT. ASENJO

Fig. 319. — Interior de San Juan de los Reyes. TOLEDO.

CAPÍTULO XI

EL RENACIMIENTO EN ESPAÑA. — LAS CONSTRUCCIONES MUZÁRABES Y FLAMEANTES DEL TIEMPO DE LOS REYES CATÓLICOS — EL LLAMADO ESTILO PLATERESCO. — EL GRECO ROMANO. LA ESCULTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVI. — ARTES MENORES.

A fines del siglo XV, España está invadida de artistas extranjeros. Los Reyes Católicos, á pesar de su carácter tan nacional, llaman ó admiten arquitectos y decoradores flamencos y alemanes para dirigir sus nuevas construcciones. Vienen también entalladores y escultores del norte de Francia y de Borgoña; durante el reinado de Carlos V, los italianos acuden en masa y todos son bien recibidos. La España del siglo XX, que pretende hacerse castiza, excluyendo lo poco que pueda llegarle desde afuera, debería recordar cómo se hizo grande y *española*, absorbiendo y asimilándose todas las corrientes artísticas de la Europa del Renacimiento.

Un solo arte, que podríamos llamar peninsular, se defendía de aquella invasión, el arte decorativo neo-musulmán, conocido en España por arte mudéjar, cultivado principalmente por los moriscos. Este arte, que todavía hoy está en uso entre los árabes del norte de Marruecos, que le dan el nombre de estilo *andalús*, subsistió en España durante todo el siglo XVI y con su tenaz personalidad acabó por influir en los artistas alemanes y flamencos que se establecieron en Castilla. En Andalucía, y en Toledo, era el único arte para la carpintería deco-



Fig. 320. — Pila bautismal. *Villamiel.* TOLEDO.

rativa, para los muebles ó los techos, sobre todo de estuco (figura 320). Para dar idea de la influencia y arraigo de las formas muzárabes en el sur de España, bastará decir que un tratado de *Carpintería de lo blanco*, que compuso un tal Diego López de Arenas, con abundantes grabados, relativos varios de ellos á la composición de lacerías muzárabes, fué reimpreso todavía en 1727, en plena época del barroco, y aún, modernamente, en 1867.

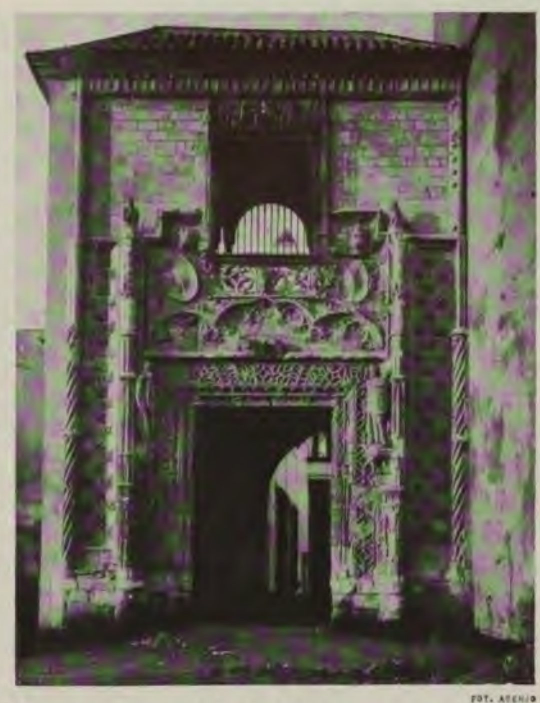
Ya puede comprenderse, pues, que durante el reinado de los Reyes Católicos, cuando los artistas fluctúan aún entre lo viejo y lo nuevo, este arte híbrido español les obsesiona; la influencia del mudéjar puede verse en todas las grandes obras que mandan ejecutar, no sólo Fernando é Isabel, sino todos los magnates de su reino. En las restauraciones del alcázar de Sevilla, en las reconstrucciones de la Aljafería de Zaragoza, sobre todo en los techos y cornisas monumentales del palacio de los duques del Infantado, en Guadalajara, triunfa la carpintería de lo blanco; apenas si en la antigua España musulmana, en la Alhambra, ó en la Persia y la India, llegaron á prodigarse con tanta profusión los entrelazados y lacerías, combinados con fajas de inscripciones.



Fig. 321. — Púlpito. *Almorox.* TOLEDO.

Alcanzaron gran boga en aquellos tiempos las divisas ó motes con alegorías personales; el genio castellano se sentía feliz al prodigar en los techos y los muros altisonantes inscripciones. Las fachadas se cubrían de escudos, sostenidos por parejas de Hércules ó águilas, si eran escudos reales, colocados sobre puertas y ventanas, que rodeaban fajos de molduras y lacerías de un gótico arabizante. Los materiales del repertorio decorativo eran aún góticos, las molduras góticas, pero ensambladas y combinadas como lacerías

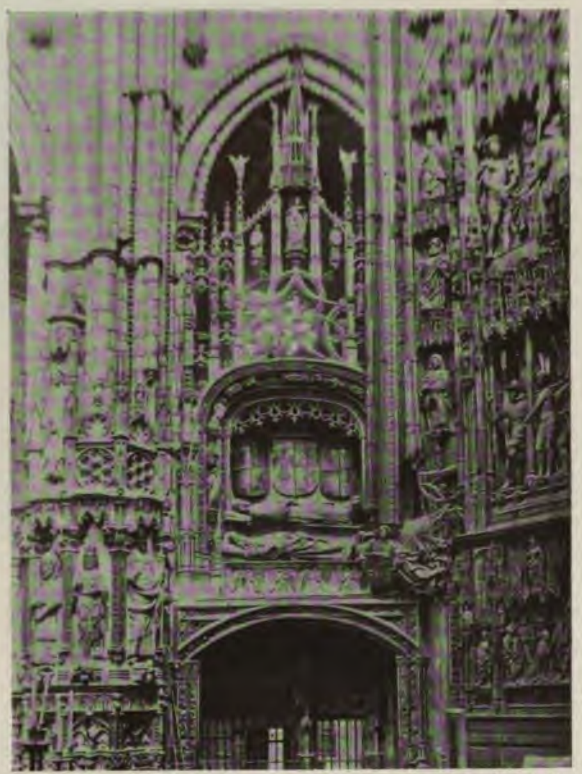
mudéjares (figuras 321 y 322). Ya hemos dicho que hasta los grandes artistas extranjeros, los maestros arquitectos y escultores que dirigen los monumentos reales, quienes, por la vanidad de su arte áulico, debieran hallarse al abrigo de la influencia de este arte mudéjar, aparecen contaminados de los principios de la decoración oriental y enlazan y superponen sus formas como los decoradores muzárabes. Procedían ellos principalmente de la Borgoña y Flandes, donde el arte gótico alcanzaba una última etapa de su desarrollo con el *flamear* de las molduras y las infinitas intersecciones y superposiciones de pilastras y pináculos. Esto les preparaba para entender el gótico arabizante de España, y por esto acaso sus obras resultan tan nacionales. Poco sabemos de estos extranjeros, cuyos nombres van unidos á las grandes construcciones del tiempo de los Reyes Católicos: Egas, Güas, Simón de Colonia y Gil de Siloe. El primero, un bruselés, Enrique Egas, parece haber sido el hombre de confianza de los Reyes Católicos en materia de construcciones, su asesor é inspector de todas las obras que pagaban ó protegían. Su labor resulta algo anónima; debió intervenir en todo, pero muy poco puede atribuírsele como absolutamente original. Egas parece haber sido el autor de la última catedral gótica de España, la catedral nueva de Salamanca, comenzada en 1512. Suspendidas las obras varias veces, no se continuaron hasta el 1560, y es interesante consignar que, habiendo reunido los canónigos una especie de congreso para decidir si debía continuarse aún en el estilo gótico ó en el *greco-romano*, entonces imperante, la mayoría de los consultados, y entre ellos Herrera, el arquitecto del Escorial, aconsejaron acabarla según el plan gótico primitivo, para que el monumento conservara su unidad.



FOT. ARENAS

Fig. 322. — Puerta del palacio de los duques de Osuna en Marchena, trasladada y colocada en fecha reciente en los jardines del alcázar de Sevilla.

Ya no ocurrió lo mismo en Granada, la ciudad conquistada después de tanto esfuerzo y donde, como es natural, también hacía falta una catedral. Enrique Egas parece ser quien trazó el plan del conjunto, pero el cabildo, enemigo de erigir una obra gótica, que á su parecer no estaba de acuerdo con las últimas novedades, cambió de plan y la catedral fué decorada por completo según estilo del Renacimiento. Así son también las catedrales de Jaén y Málaga; los canó-



FOT. SUC. DE COMPANY

Fig. 323. — Capilla de los Reyes viejos. TOLEDO.

nigos de aquel entonces aventajaban, pues, en deseos de modernizarse á los mismos artistas, como Egas el bruselés.

De los Güas (acaso Güas es la traslación del flamenco Waas), que al parecer fueron dos hermanos, Enrique y Juan, no se sabe nada acerca de su origen y hasta cabe dudar si efectivamente serían extranjeros ó españoles. Ambos son tenidos por autores del palacio del duque del Infantado, en Guadalajara, según una inscripción del patio, y por la leyenda de su sepulcro sabemos también que: «Juan de Güas *fizo San Juan de los Reyes.*» Esta es la maravillosa capilla real de Toledo, llena de las cifras coronadas de Fernando é Isabel, con sus motes y escudos sostenidos por águilas gigantescas (fig. 319). Santuario maravilloso de la monarquía, los Reyes Católicos habían destinado la capilla de San Juan de los Reyes para su enterramiento; después prefieren á Granada, la ciudad por ellos tan deseada, para que guarde sus cenizas. Pero la posteridad ha de admirar á San Juan de los Reyes como un panteón real; sus decoraciones, que quedaron del color blanco de la piedra, debían ir policromadas y doradas... con las grandes águilas negras, el oro y el rojo salpicando aquellos muros con los colores heráldicos de España.

A excepción de las catedrales ya citadas de Granada y Salamanca, Málaga y Jaén, éste no fué tiempo en que se construyeran grandes iglesias; las viejas ciudades del centro de la península tienen ya sus enormes catedrales góticas, más que suficientes; la iniciativa real se reduce, pues, á erigir capillas de una sola nave, por lo común construídas al lado de un monasterio franciscano, donde los monarcas acostumbraban á tener un aposento, como en Santo Tomás de Ávila. Los magnates de su corte, sin hacerse erigir edificios especiales para panteón, abren en los ábsides de las viejas catedrales, capillas en las que se hace alarde de una riqueza de decoración nunca más superada. Así es la capilla que, para su sepulcro, mandó construir en el ábside de la catedral de Toledo el famoso cardenal Mendoza, antecesor del gran Cisneros en el favor de los Reyes Católicos.

El cardenal Mendoza quiso aprovechar para su sepultura dos capillas del ábside medio abandonadas, donde había varios sepulcros reales, y de aquí que se siguiera llamando al panteón del cardenal *capilla de los Reyes viejos,* cuyos restos fueron colocados en espaciosos nichos practicados en el muro á modo de camarotes, mientras el sepulcro del cardenal venía á ocupar su lugar en el centro de la capilla (fig. 323). Todo el muro de cerramiento es una filigrana flameante, como una lacería de piedra llena de interesantes figuras.



Fig. 324. — Fachada del hospital de Santa Cruz. TOLEDO.

Pero esta profusión de molduras y relieves tenía que ser superada aún en la capilla llamada del Condestable, de la catedral de Burgos, construída por su esposa D.ª María de Mendoza durante los años que D. Pedro Fernández de Velasco, que así se llamaba el Condestable, pasó en la guerra de Granada. La capilla proyéctase fuera de la planta de la catedral de Burgos, como un pequeño monumento aparte; su cimborio caracteriza hoy la silueta exterior de la catedral, como las torres de fachada y la linterna del crucero. Su autor, llamado Simón de Colonia, era hijo de un tal Hans ó Juan de Colonia, que ya había sido maestro de la obra de la catedral en 1466.

La labor que Simón de Colonia hubo de realizar en la capilla del Condestable reúne á la suntuosidad de la capilla de Mendoza, el buen gusto de las mejores obras flameantes borgoñonas y alemanas (fig. 325). El sepulcro se halla también en el centro, como un suntuoso sarcófago, sobre el que descansa, tendida, la estatua del condestable. La composición general de la capilla resulta también mucho más ordenada que la de la capilla de Mendoza, las pare-

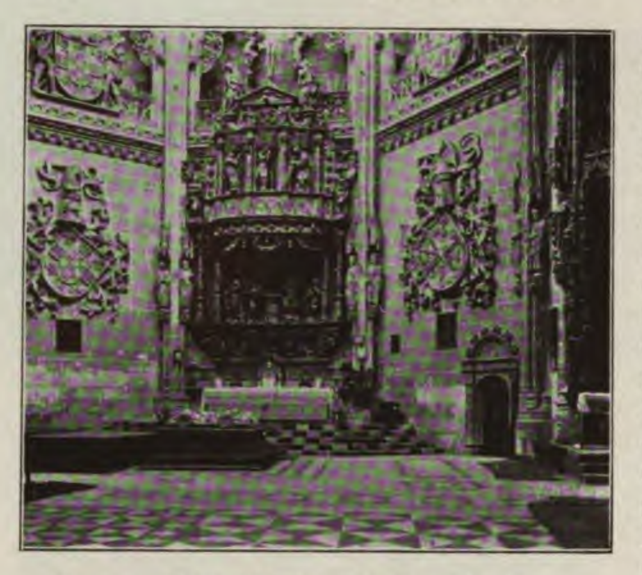


Fig. 325.—Capilla del Condestable. *Catedral de Burgos.*

des están decoradas con grandiosos escudos de piedra y en lo alto corre una bellísima galería de circulación. Los retablos, también de piedra, son de estilo flameante alemán, uno de ellos, obra de un colaborador de Simón de Colonia, un tal Gil de Siloe, á quien la reina Isabel encarga más tarde la decoración de la capilla sepulcral de sus padres el rey Don Juan II y Doña Isabel de Portugal, en la cartuja de Miraflores.

Estas son las figuras artísticas más eminentes del reinado de los Reyes Católicos: Egas, Güas, Siloe y Simón de Colonia; nombres que subsisten unidos á grandes obras, pero que no evocan todavía en nosotros el recuerdo de una personalidad espiritual bien caracterizada. Su origen y su vida son todavía un enigma: sólo sus obras siguen pregonando su gran fantasía decorativa y la nacionalización profunda de su espíritu en el noble solar de Castilla, donde encuentran una generación sedienta de grandeza.

Sin embargo, el que mire con atención los monumentos reproducidos en las páginas anteriores, encontrará acaso que poco ó nada tienen de las formas clásicas tradicionales que restaura en Italia el Renacimiento. Más adecuadas serían, al parecer, como manifestaciones locales en Castilla de la escuela borgoñona que de un



FOT. CONDAU

Fig. 326. — Fachada de la Universidad. SALAMANCA.

arte nacional, y, sobre todo, dentro ya de la órbita de lo que llamamos el Renacimiento. Pero la misma vacilación se advierte en la literatura, y no obstante, siempre hemos considerado al marqués de Santillana y al marqués de Villena como dos precursores del Renacimiento en Castilla, aunque visten y hablan á veces como hombres medioevales. En los curiosos *Cancioneros* del tiempo de los Reyes Católicos, que son las manifestaciones poéticas más interesantes de la época, como el cancionero de Gato ó el de Baena, las imitaciones del Petrarca están mezcladas con sátiras y letrillas también tradicionales castellanas.



FOT. THOUAS
Fig. 327. — Torre del palacio de Monterrey. SALAMANCA.

Con los arquitectos sucede lo mismo; Egas y Güas son los constructores de San Juan de los Reyes, pero también lo son de la catedral de Granada, del todo clásica en sus haces de columnas corintias. Además, al lado de su arte gótico borgoñón, empalmado con el espíritu mudéjar, dan vida á un estilo nuevo, propio de España, el arte extraordinariamente nacional y original que llamamos *plateresco*. Es punto algo obscuro aún el saber cómo se produjo este estilo nuevo, que se llama plateresco porque aplica á las grandes arquitecturas de piedra las formas de los orfebres ó plateros. Según unos, fué el mismo Enrique de Egas quien se entusiasmó con la técnica de un platero alemán, Enrique de Arfe, establecido en Castilla á principios del siglo XVI, cuya fama y habilidad hicieron que se le encargaran un sinnúmero de cruces y custodias para las grandes catedrales y colegiatas de Castilla.

Las obras de Enrique de Arfe eran admirables: sus custodias, más que joyas, son pequeños edificios de oro y plata; la custodia de Toledo, pesa 200 kilos y


Fig. 328. — Portalada de Ayuntamiento. SEVILLA. FOT. HAUSER Y MENET

tiene en sus contrafuertes y aberturas más de 260 estatuíllas. (Lám. XIX.) Se comprende que estos *edificios* ejecutados por un platero pudieran interesar á un arquitecto como Egas, muy dado ya á transformar en joyas de piedra sus edificios excesivamente decorados. Algo extraño parece, sin embargo, que un artista solo inventara un estilo nuevo; al menos, contraría el hecho todas las leyes del arte, en el que un nuevo repertorio de formas aparece siempre por evolución; pero lo cierto es que una de las primeras y más características obras del estilo plateresco fué la fachada del hospital de la Santa Cruz, de Toledo, empezado por Enrique Egas en 1504, por virtud de un legado testamentario del famoso cardenal Mendoza (fig. 324). La puerta, encuadrada por pilastras que se encorvan en la archivolta, tiene un remate á manera de pequeño templete con figurillas y candelabros, igual que una obra de platería; lo mismo las dos ventanas superiores, que parecen compuestas de piezas aplicadas, pequeños elementos metálicos retorcidos y afinados con el buril, que se han unido formando un marco de piedra en miniatura.

A Egas se atribuye también la fachada de la Universidad de Salamanca, que semeja un tapiz de piedra decorado enteramente con escudos y motivos grotescos (fig. 326). La doble puerta inferior es aún de arcos rebajados, gótica en su trazado y en sus molduras; sus curvas bajas aumentan el efecto de magnitud del relieve superior, dividido en recuadros por frisos y pilastras. En lo alto hay una cresteria interrumpida por candelabros, dibujada toda ella como la crestería metálica, en miniatura, que un platero pudiera labrar para una custodia.

Los temas decorativos en la arquitectura plateresca son principalmente italianos, mejor dicho, lombardos, del estilo de decoración usado en Lombardía á fines del siglo XV. Vemos aparecer, sobre todo en un principio, las columnas

de fustes con ensanchamientos y collares, como los empleados en la Cartuja de Pavía y en otros monumentos milaneses. Los grotescos ó arabescos recuerdan también más fácilmente la decoración lombarda que la romana; los nichos son bóvedas en forma de pechina; las peanas y recuadros, y, sobre todo, los candelabros decorativos, están repartidos profusamente en cresterías y coronan las pilastras. Es curioso, pues, que las formas de este arte plateresco, que depende más que ningún otro del arte lombardo cuatrocentista, se produjeran en España por la obra de un platero alemán, como era Enrique Arfe, quien, además, solía emplear en sus custodias formas góticas, que él y su hijo Juan de Arfe llamaban *obra moderna.* Juan de Arfe, también ilustre orfebre, escribió un ditirambo en verso de la obra de su padre, y en él reconoce que Enrique Arfe empleó *la manera* gótica; en efecto, en sus custodias se ve la profusión de adornos de todo el arte de aquel tiempo, y ciertamente podrían haber contribuído á despertar la inspiración de Egas y otros arquitectos coetáneos, pero hay necesidad de suponer otra intervención francamente italiana ó lombarda para explicarnos la producción del plateresco español.



Fig. 329. — Iglesia de San Cristóbal. *Almorox.* TOLEDO.

¿Quién fué este artista italiano, venido á Castilla, ó qué artista castellano pasó á Lombardía para aprender el estilo milanés, en la primera mitad del siglo XVI, antes que vinieran Herrera y Berruguete con sus técnicas romanas miguel-angelescas? El problema parece todavía muy obscuro y es tanto más interesante porque el plateresco se fué desarrollando paralelamente con el *greco-romano* y



Fig. 330. — Fachada de la iglesia de San Cristóbal. *Almorox.* TOLEDO.

preparando en cierto modo el terreno para las formas barrocas.

Por mucho tiempo el plateresco sólo cambió las formas de la decoración; las bóvedas conservaban el tipo gótico flameante con sus nervios estrellados, y sólo en las claves, á veces colgantes, aparecían de nuevo los relieves y molduras empleados en las fachadas. Así, por ejemplo, tienen aún bóvedas góticas la catedral de Granada y la lonja de Zaragoza, cuyas altas columnas y puertas pertenecen completamente al estilo plateresco. Sorprende ver en la lonja de Zaragoza los altos fustes, gigantes, que sostienen la bóveda de la gran sala con el mismo perfil de una de las columnitas de platero usadas en las custodias; tienen á media altura un collar y unos anchos capiteles jónicos sobre los que apoyan los haces de aristones, y en su arranque, amorcillos con escudos.

El Renacimiento se nota, más que nada, en las fachadas; así es el maravilloso palacio de Monterrey, de Salamanca, que quedó sin concluir, y que, de haber sido terminado, con sus cuatro fachadas, como se había propuesto, hubiera sido acaso el palacio particular más grande del mundo. Fué construído para el conde de Monterrey, ex virrey de México; tiene en la fachada tres torres que terminan con una crestería de platero. Los dos pisos inferiores de las alas del palacio, tienen paramentos lisos y las ventanas carecen de decoración; toda la escultura se ha acumulado, con exquisito gusto, en la *loggia* del segundo piso y en la crestería de remate (fig. 327).

Más avanzado ya dentro de las formas clásicas, en todos sus detalles, es el bello edificio, todavía plateresco del todo, de las Casas Consistoriales de Sevilla (fig. 328), cuyas obras, empezadas en 1527 bajo la dirección de un tal Diego de Riaño, duraban aún en 1564. Es el edificio más característico de España en esta segunda etapa del plateresco, cuando ya no queda rastro de formas góticas en la decoración; pero interiormente tiene aún bóvedas ojivales, aunque invadidos



Fig. 331. — Fachada del convento de frailes de Escalona de la Albercha. TOLEDO.

nervios, aristones y paños del techo por guirnaldas, escudos y amores, lo mismo que las fachadas del exterior y del patio. Si se compara este palacio de Sevilla, por ejemplo, con el hospital de la Santa Cruz, en Toledo (fig. 324), se advertirán los progresos que ha hecho el plateresco, en sentido de italianizarse, sólo en el transcurso de unos treinta años. Cierto es que en las Casas Consistoriales de Sevilla debían trabajar decoradores italianos, pero el conjunto resulta muy español; aquel monumento habla aún de los grandes días de Sevilla, convertida por los *conquistadores* en la puerta de las Indias.

Recibida esta influencia de los decoradores lombardos, el plateresco español debía ir asimilándoselos y convirtiendo en substancia propia. Continúa empleando las columnas de fustes complicados y los candelabros decorativos, escudos rodeados de guirnaldas, medallones y nichos; pero la decoración se acumula cada vez más en ciertas partes de las fachadas, y el genio austero castellano empieza á deleitarse en los grandes muros desnudos, sólo divididos por algunas fajas de molduras. Así vemos ya esta concentración decorativa en la fachada de la Universidad de Alcalá, que forma contraste con aquella otra de Salamanca, toda rellena de arabescos. La fachada de la Universidad de Alcalá tiene un cuerpo central encuadrado por columnas de gusto muy discutible, pero todos los relieves se introducen con la excusa de envolver una ventana del primer piso y el escudo de Carlos V, en el piso superior. A cada lado las líneas de ventanas aparecen ordenadas con poco relieve, y, en lo alto, el piso con la galería abierta, como en el palacio de Monterrey.

Un ejemplo de cómo el estilo castellano del Renacimiento había ya reconocido su propio espíritu, á mediados del siglo XVI, es el pequeño monumento, casi desconocido, de la iglesia de San Cristóbal de Almorox, en la provincia de Toledo (figs. 329 y 330). La decoración está toda debajo de un arco que forma una especie de pórtico en la fachada; allí dentro, una bella puerta de estilo plateresco, con su remate arcuado que llena una pechina y sus relieves genuinamente españoles, constituye el mayor contraste que pueda darse con la sólida



Fig. 332. — Claustro principal del monasterio de Lupiana. GUADALAJARA.



FOT. ASENJO

Fig. 333.—Picota en la plaza de Almorox. TOLEDO.

fachada de sillares escuadrados sin ninguna decoración. Pero, qué buen gusto se advierte en este repartimiento y en la diferente altura de los cuerpos, el inferior tan alto mientras el piso superior forma como un friso!

Otro ejemplo de la popularización de estas formas en Castilla es la fachada de un convento de frailes en Escalona de la Albercha, también en la provincia de Toledo y hasta ahora casi desconocido (fig. 331). La entrada se encuadra por dos contrafuertes y entre ellos está la puerta, con un friso que rematan dos candeleros en los extremos y más arriba un plafón plateresco con dos nichos, donde habría sendas estatuas. Así en los grandes monumentos, como la lonja de Zaragoza, en los ricos palacios, como el de Monterrey, y las Casas Consistoriales de Sevilla, ó en las pequeñas iglesias y conventos rurales, el arte plateresco dominaba en España, triunfador, con su lujo de formas, que habían substituído á las gótico-muzárabes de fines del siglo XV.

Toda la vida española iba á cambiar en poco tiempo, debido á las guerras de Italia y la conquista de América.

En lugar de las residencias cerradas medioeva'es, vemos alzarse universidades, colegios y palacios para la nobleza, con grandes patios tan ricos de decoración como las mismas fachadas. Hasta los conventos tienen claustros así bordados de obra de platero, con antepechos que parecen labrados en metal y balaustres torneados (fig. 332). Incluso los más pequeños monumen-

tos, como las cruces de término, las fuentes, las picotas para exposición de los malhechores en el centro de la plaza mayor de cada pueblo, se decoran con ornamentos platerescos: candelabros, cresterías y columnitas (fig. 333).

Mientras los magnates se edificaban mansiones tan suntuosas como el palacio de los duques del Infantado, en Guadalajara, el de los Monterrey, en Salamanca, ó el de los Mendoza, en Toledo, la monarquía no disponía en Castilla de una residencia real digna del esplendor que había alcanzado España después del descubrimiento de América. Los Reyes Católicos residieron casi siempre en castillos, como el de la Mota, cerca de Medina del Campo, ó en *aposentos*, como el que tenían en el convento de San Juan de Ávila, y el contiguo al hospital real en Santiago, construído también por ellos. Es fácil que durante sus estancias en Granada habitaran en la propia Alhambra; por lo menos consta que destinaron algunas sumas á su conservación y restauración.



FOT. HAUSER Y MENET

Fig. 334. — Palacio de Carlos V. *Alhambra.*

Carlos V hubo de sentir muy pronto esta necesidad de una residencia digna de la corona. Su primera iniciativa en este sentido es la construcción del palacio nuevo en los jardines de la Alhambra, al lado del viejo alcázar musulmán. El arquitecto es un español educado en Italia, llamado Pedro Machuca, que había aprendido en Roma del Bramante y de Rafael (fig. 334). La disposición quiere ser la característica de la escuela romana: tiene una planta circular con un patio central y dos pisos de columnas. Recuerda, pues, la disposición del patio semicircular de la villa del papa Julio II, en Roma, y la del palacio Farnesio, en Caprarola. El gran edificio de Carlos V, en la Alhambra, quedó sin terminar; la crujía superior del patio no llegó á cubrirse. Pedro Machuca se olvida, en Granada, de que está en España; ni un solo instante se impresiona con las maravillas que dejaron los árabes á pocos pasos de su nueva obra. Es un convertido; no piensa más que en Italia y en los modelos que ha visto en Roma. Al ocurrir su muerte, hacia la mitad del siglo, aún faltaba mucho para concluir el palacio imperial de la Alhambra; Luis Machuca, su hijo, prosigue la obra con el plan de



Fig. 335. — Alcázar de Toledo.

FOT. LINARES

su padre, pero el colosal edificio estaba destinado á no ver nunca su terminación. El muro exterior es también circular, regularísimo y monótono, con sus ventanas todas iguales; sólo hay un cuerpo de fachada, plano, con una gran puerta y ventanas, que no carece de dignidad (fig. 334).

El palacio de Carlos V, en la Alhambra, es el primer monumento de estilo italiano del siglo XVI que se levantó en el centro de España; tal es su novedad, tal su contraste con el castizo plateresco español, que se siente la necesidad de darle un nombre, y los tratadistas castellanos, que ven allí algo más clásico de lo que era comun en la península, lo bautizan con el nombre infelicísimo de estilo *greco-romano*, denominación tan desdichada como la de estilo latino-bizantino, con que hasta hace poco se designaba al arte neo-visigótico asturiano. El estilo del palacio de Carlos V, como tantas otras obras del greco-romano italiano, nada tiene de griego; debería llamarse, á lo más, simplemente romano, pero romano del Renacimiento.

Casi al mismo tiempo que el palacio de la Alhambra, Carlos V empieza la reconstrucción del alcázar de Toledo; ésta vuelve á ser una obra nacional; el *greco-romano* no hacía fortuna, por más que el gran emperador tuviera siempre el pensamiento fijo en Italia (fig. 335).

El arquitecto del alcázar de Toledo difícilmente podía olvidar la tradición; llamábase Alfonso de Covarrubias, y como yerno y sucesor que era de Enrique Egas, aun sin quererlo, tenía que reincidir en el plateresco. El alcázar de Toledo tiene una forma más regular que el fantástico palacio circular de la Alhambra: es de planta rectangular, con cuatro elegantes torres en los ángulos. Erigido sobre una altura que domina la ciudad y el río, es un monumento de grandiosidad extraordinaria; lástima que la vieja Toledo no pueda ofrecerle una avenida digna de él, con grandes espacios abiertos que facilitaran su perspectiva, pues queda englobado en la masa de la ciudad, tan llena de monumentos como de



FOT. THOMAS

Fig. 336. — Vista panorámica del Escorial.

casas. Pero cuando el viajero llega á olvidar lo qué es hoy Toledo y se encuentra ante el alcázar, y penetra en su noble patio, sin exageraciones de grandeza ni opulencia, experimenta una impresión de histórica majestad que pocos monumentos producen en el mundo. Los detalles de la puerta con sus heraldos y escudos, los de las ventanas y el patio, son de un plateresco ya no de platero, sino de arquitecto, pero de un gran arquitecto, que concibe y planea pensando lo mismo en los detalles que en las grandes masas.

La fachada del alcázar, proyectada por Covarrubias, tiene aún la disposición general de los palacios platerescos: dos pisos inferiores con ventanas y un orden superior, formando una *loggia* ó galería; sólo que, en el alcázar de Toledo, las aberturas de la galería alternan con un espacio liso, lo que da más solidez y severidad al remate del edificio. Covarrubias no pudo terminar la obra; puede decirse que de él son no más que la fachada y el patio. A su muerte le sucedieron en la dirección de los trabajos un italiano, llamado Juan Francisco Castello, de Bérgamo, quien hizo la crujía del Mediodía, atribuída por algunos á Herrera, y Francisco de Villalpando, el que construyó la monumental escalera, que ocupa todo el espacio interior de una ala del patio, una de las partes más singulares del alcázar de Toledo.

Simultáneamente, otro palacio ó alcázar se construía en Madrid, en el sitio, poco más ó menos, que hoy ocupa el palacio real. Destruído por un incendio, quedan del alcázar de Madrid muy pocos recuerdos gráficos y descripciones; no debía ser, con seguridad, tan suntuoso como el de Toledo, que era la residencia oficial de la corte y capital de la monarquía. Madrid no fué reconocida como capital hasta mucho después. El mismo deseo y la necesidad de la nueva monarquía hispánica de poseer residencias en el centro de la península, llevaron


FOT. ASENJO
Fig. 337.—Fachada de la iglesia desde el patio. *Escorial.*

á construir los primeros núcleos de los palacios de Aranjuez y el Pardo, primero simples pabellones de caza, que sólo alcanzaron su carácter de grandes palacios de verano durante el siglo XVII.

Pero todas estas construcciones reales quedan eclipsadas por el colosal palacio-panteón construído por orden de Felipe II en el Escorial. La obra fué comenzada en 1563 y se terminó en 1584. En el espacio de unos veinte años se hizo el terraplén en la vertiente de la montaña (una estribación del Guadarrama) y se construyó el edificio, que por sus proporciones y unidad de estilo es aún el asombro de las gentes. Existen, sin duda alguna, monumentos mayores que el Escorial, el Louvre y el Vaticano por ejemplo, pero éstos fueron construídos en diferentes épocas y no tienen aquella fuerza de homogeneidad, que es lo que causa más impresión en el Escorial. Está, casi todo él, construído del granito de la misma montaña; las crestas desoladas de sus alrededores, el paisaje sin término que desciende hacia el llano, todo contribuye á la misma impresión, y aunque en la dirección de las obras se sucedieron varios arquitectos, todo en el Escorial responde á una misma nota: el clima, el aire y el cielo; la piedra dura de la meseta castellana, el alma de Felipe II interviniendo en todos los detalles, fueron las verdaderas causas de la unidad que tanto sorprende en la fábrica del Escorial (fig. 336).

Lo más singular es que los dos principales directores de esta obra, que resultó la más castellana de todas las construcciones de Castilla, eran recién llegados de Italia y habían hecho propósito de imitar las últimas creaciones de la escuela romana del Renacimiento.

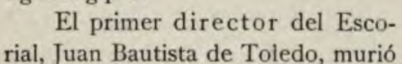
El primer director del Escorial, aquel en quien recae la gloria de haber trazado el plano general del edificio y haber puesto la obra en buen camino, era un tal Juan Bautista de Toledo, que había trabajado en Nápoles á las órdenes del ilustre virrey D. Pedro de Toledo, empezando el *esventramento* del barrio antiguo de aquella ciudad con una calle de reforma que todavía hoy es la arteria principal de sus barrios centrales. Con esto sólo ya se nos revela Juan Bautista de Toledo como hombre capaz de concebir grandes proyectos de arquitectura y urbanización, y en el Escorial hay que reconocer que también supo planear en grande. Circunscribió todo el conjunto monumental dentro de un rectángulo del

que sólo proyectan los aposentos reales. La iglesia-panteón está en el centro, en el eje, y á cada lado se distribuyen, con absoluta simetría, los patios y las dependencias, el convento, la biblioteca y la pinacoteca. Felipe II, á pesar del carácter austero que todo el mundo le atribuye, quería que el que había de ser panteón de la monarquía fuese también emporio del arte y de las letras; para lograrlo no desperdició las ocasiones de traer al Escorial los manuscritos árabes no quemados por Cisneros y los códices griegos de la Universidad de Besarión, en Mesina. Sin embargo, á pesar de todas estas riquezas literarias, y de las pinturas acumuladas, el Escorial es principalmente un mausoleo, un panteón real, con su templo funerario y dependencias como los del antiguo Egipto.



FOT. THOMAS

Fig. 338. — Herrera. Iglesia del Escorial (interior).



El primer director del Escorial, Juan Bautista de Toledo, murió en 1567, cuando sólo estaba la obra comenzada, y aunque temporalmente le sucedió aquel mismo bergamasco que hemos visto también trabajar en el alcázar de Toledo, el verdadero continuador del primer maestro fué Herrera, quien ya le había asistido en la dirección desde los primeros días. Herrera había estado también en Italia, pero no con carácter permanente ni desempeñando encargo alguno, como Juan Bautista de Toledo. Era más netamente español, y su intervención en los trabajos del Escorial, cuando llegaba el momento de puntualizar los detalles y de terminar todo el edificio, fué decisiva. La facha-



Fig. 339. — Claustro con el templete de los cuatro Evangelistas. *Monasterio del Escorial.*



Fig. 340. — Herrera. Casa de José Lacalle. PLASENCIA.

da es un inmenso muro de granito, sin adornos; termina con dos torres en los extremos, pero sin avanzar del paño del muro, para que no resulte el efecto de cuerpos salientes. Las ventanas, talladas geométricamente, sin molduras ni cornisas, se suceden en línea interminable; sólo en el centro del muro, para que la austeridad no resulte pobreza, se decora la entrada con ocho pilastras dóricas, que sostienen un pequeño cuerpo central, más alto, con cuatro pilastras menores y un frontón. Pasada la primera crujía, un patio forma como el vestíbulo ó atrio de la iglesia. Aquí, el ambiente más reducido exige otro estilo, la severidad de la fachada exterior se compensa por su masa, que en el patio sería mezquina. Juan Bautista de Toledo, ó más bien, Herrera, tuvieron que aplicar sus conocimientos del clásico *greco-romano* en la fachada de la iglesia, pero lo hicieron sin salirse del dórico, escuadrando su silueta sólo con molduras y ventanas; seis figuras, de seis de los reyes de Judá, son su única escultura, puestas en altos pedestales sobre el entablamento del primer piso (fig. 337).

En el interior de la iglesia continúa sin vacilaciones el mismo orden dórico; unas pilastras gigantescas llegan hasta el arranque de las bóvedas. Nada de estuco ni de revestimientos de mármol; todo el despiezo de granito, visible con regularidad geométrica, acaba de dar á la iglesia el aspecto solemne de un panteón (fig. 338). Los modelos que Herrera recordó para la construcción del Escorial son, sin duda, el exterior del ábside de la iglesia de San Pedro de Roma y los órdenes gigantescos del Palladio y San Michele, pero desnudos de adornos, simplificados en sus cornisas y molduras. Sin embargo, el interior de la iglesia del Escorial, con sus altas pilastras dóricas y anchos arquitrabes con triglifos solamente, por sus acertadas proporciones es muy digno de contarse entre las más importantes obras de arquitectura del Renacimiento; el mismo Bramante no hubiera podido hacer nada más noble. En las

dependencias interiores, ya no es Herrera tan original; reaparecen allí las formas italianas, producidas sin la inspiración que tienen la iglesia y la fachada. El mismo patio llamado de los Evangelistas, un rincón que quiere ser amable, resulta triste á pesar de sus estanques y jardines recortados; la arquitectura del claustro, y hasta la del templete, es de un *greco-romano* acertado sólo á medias (fig. 339).

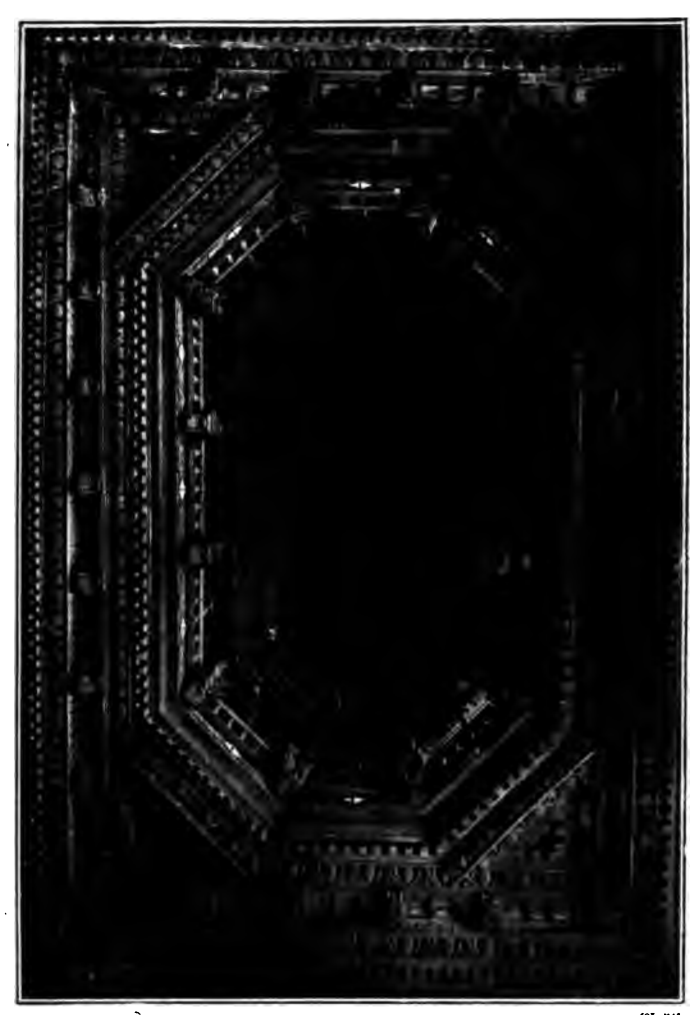


Fig. 341. — Patio del colegio del Patriarca. VALENCIA.

Cómo fué admirada la obra de Herrera en el Escorial, y su fama entre ios artistas, lo prueba el prólogo del librito de Juan de Arfe, de fines del siglo XVI, donde se dice que: «Resplandece el maravilloso templo del Escorial... por seguirse en él las reglas de la antigua arquitectura, y por esto iguala en suntuosidad, perfección y grandeza á los más célebres edificios que hicieron los asianos, griegos y romanos, y porque, dejando por vanas las menudencias de resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías que suelen verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, con que adornan (ó, por mejor decir, destruyen) los artistas sus obras, sin guardar proporción ni significado... sigue las leyes y órdenes de Vitrubio... etc., etc.»

Herrera ejerció, durante todo el reinado de Felipe II, una especie de pontificado ó dictadura artística, como de inspector áulico de monumentos, cargo análogo al que ejercía Enrique de Egas en tiempo de los Reyes Católicos. Pero es de suponer que la férula de Herrera debía ser mucho más dura que la del bueno de Egas, que tenía aún sangre flamenca en sus venas. Herrera, que parece había militado en los tercios de Italia, impuso una organización casi militar en los trabajos del Escorial; sus cartas y escritos son siempre lacónicos y precisos. Su obra resulta casi limitada al Escorial, después apenas desciende á emprender nuevos trabajos; por esto es muy interesante la pequeña casa llamada de José Lacalle, en Plasencia, donde el severo estilo *greco-romano* de Herrera se ve aplicado á una construcción privada (fig. 340).

En el centro de la península, el *greco-romano* de Herrera, que, como hemos dicho, nada tenía de griego y apenas de romano, fué aplicado sin vacilación por sus discípulos é imitadores. En Madrid sobre todo, la disposición de las fachadas sin molduras, con torres en los ángulos, aparece y reaparece en edificios públicos y casas privadas hasta la aparición del barroco. Del tiempo de Felipe III y Felipe IV son las obras de la plaza Mayor, con el palacio del Ayuntamiento,



FOT. MAS.

Fig. 342.— Palacio de los reyes de Aragón. Techo de la gran escalera. BARCELONA.

ejecutado por Juan Gómez de Mora; el palacio que ocupa actualmente el ministerio de Estado y no pocos conventos é iglesias, como las Descalzas reales; en Toledo, la casa del Ayuntamiento, obra del hijo del Greco, y tantos otros edificios.

En provincias, la presión del *greco-romano* no fué tan intensa, y, por lo tanto, continuó todo el siglo XVI empleándose el plateresco, que aparecía como el arte legítimamente español y que en realidad se adaptaba más, con su profusión de adornos, al gusto nacional, siempre inclinado á lo fastuoso. Valencia tan sólo, llevada de su tradicional amor por lo italiano, que se manifestaba ya desde el siglo XV, ve construir edificios de puro gusto clásico, como el colegio del Patriarca (fig. 341). En Cataluña, donde el Renacimiento entraba tan difícilmente, las corporaciones populares se resisten á la invasión de los estilos castellanos; la nobleza, en su mayor parte, había emigrado, por sus enlaces con casas del centro de la península; lo poco que quedó de actividad intelectual se consumía en discusiones y apologías sobre el lulismo. Por esto las catedrales catalanas tienen tan pocas restauraciones y embellecimientos del estilo plateresco y llegan intactas, con su núcleo gótico y románico, hasta el triunfo del barroco. Sin embargo, en Barcelona continúan las obras del palacio de la Generalidad, dentro del estilo gótico, aunque interpretado de una manera muy singular; los techos, mag-

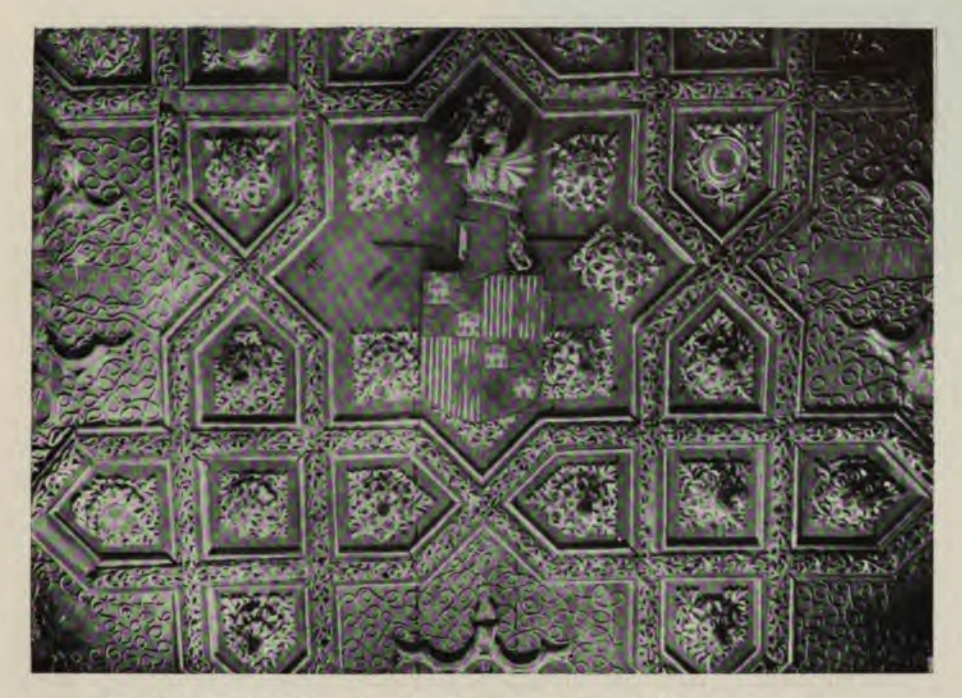
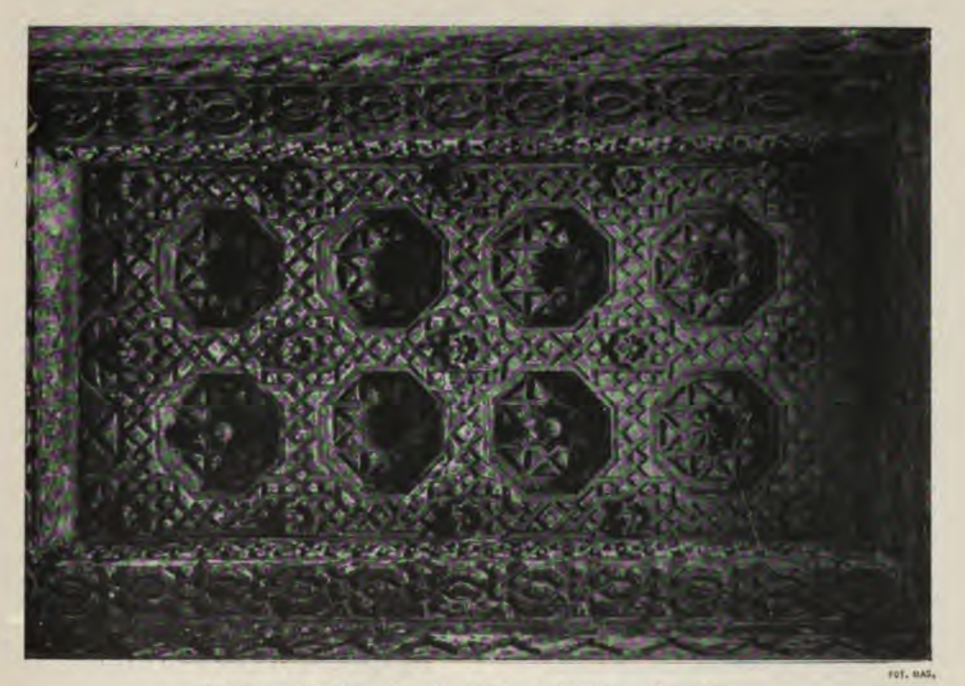


Fig. 343. — Techo del palacio de los Reyes Católicos, en la Aljafería. ZARAGOZA.



FOT. MAS.

Fig. 344. — Techo del real monasterio de Sigena. ARAGÓN.



Fig. 345.— Casa Gralla. BARCELONA.

níficos, son de castellana pompa, los arrimaderos y pavimentos se decoran con azulejos de estilo sevillano.

También de esta época es el edificio añadido al antiguo palacio real y que hoy sirve de archivo de la corona de Aragón. Su magnífica escalera, con el riquísimo techo, es una de las más bellas obras de carpintería del Renacimiento español (fig. 342). Seguramente no fué concluída y debía estar policromada y dorada; entonces su efecto habría sido maravilloso, con su galería alta de madera y sus grandes cornisas, comparable á los más bellos techos de la Aljafería de Zaragoza (lámina XVI y fig. 343) ó del salón dorado de la Audiencia de Valencia.

Durante este tiempo se edifican en Cataluña muchas casas particulares con puertas y ventanas de un gótico florido semi-plateresco (fig. 363). Sin embargo, el único palacio particular de Barcelona que fué construído según el



Fig. 346. — Puerta de casa Gralla. BARCELONA.



Fig. 347. — Puerta interior del colegio de San Luis. TORTOSA.

estilo dominante en el centro de la península, la antigua casa de la familia Gralla, en la calle de la Puertaferrisa, hubo de ser destruído por reforma de dicha vía á mediados del pasado siglo (figs. 345 y 346). La actual reforma de Barcelona ha derribado también una casa gremial de la plaza del Angel, de estilo plateresco, pero ha sido reconstruída ya en otro lugar de la ciudad (plaza de Lesseps). En Tortosa hay también una puerta de estilo plateresco, con el escudo de Carlos V, y en Lérida el oratorio de la Sangre, ambos monumentos de noble pureza, como lo mejor de su época en Castilla (figs. 347 y 348).



Fig. 348. — Puerta del oratorio de la Sangre. LÉRIDA.

Ya hemos comentado la casi total emigración de la nobleza catalana á la corte, que explica el hecho de que Cataluña no posea fastuosos palacios como los de Salamanca ó Guadalajara. Pero hay que citar dos obras curiosas de este siglo XVI en Cataluña, dentro del tipo de arquitectura señorial: el palacio-castillo de los barones de Albi, en la provincia de Lérida, que no llegó á concluirse (fig. 349), y una ala del castillo de Peralada, dentro del estilo francés del Renacimiento y que tanto recuerda el palacio Assezat y otros edificios de Tolosa.

En Portugal se desarrollaba, mientras tanto, el llamado *estilo manuelino*, que no es más que una derivación del plateresco español. Portugal había tenido, en los años de oro del rey Duarte y de Don Juan, un estilo gótico injertado de elementos y fantasías orientales. Sus grandes navegantes, descubridores de la ruta de la India, quisieron construir edificios que inmortalizaran sus famosos hechos. Un gótico extraño se forma, pues, en Portugal á fines del siglo XV, y en él, los múltiples pináculos del arte flameante borgoñón se convierten en un bosque de troncos y ramas apenas estilizados, como las selvas de la India. Pero al querer convertir esta selva de molduras de las formas góticas en formas del Renacimiento, se toma consejo del arte castellano, y así, en definitiva, se llega á los mismos resultados del plateresco, que en Portugal recibe el nombre de estilo manuelino por el largo reinado de Don Manuel, desde el 1495 al 1521. Las obras más típicas de este estilo son las capillas *imparfeitas* del monumento



Fig. 349. — Patio del castillo de Albi. LÉRIDA.

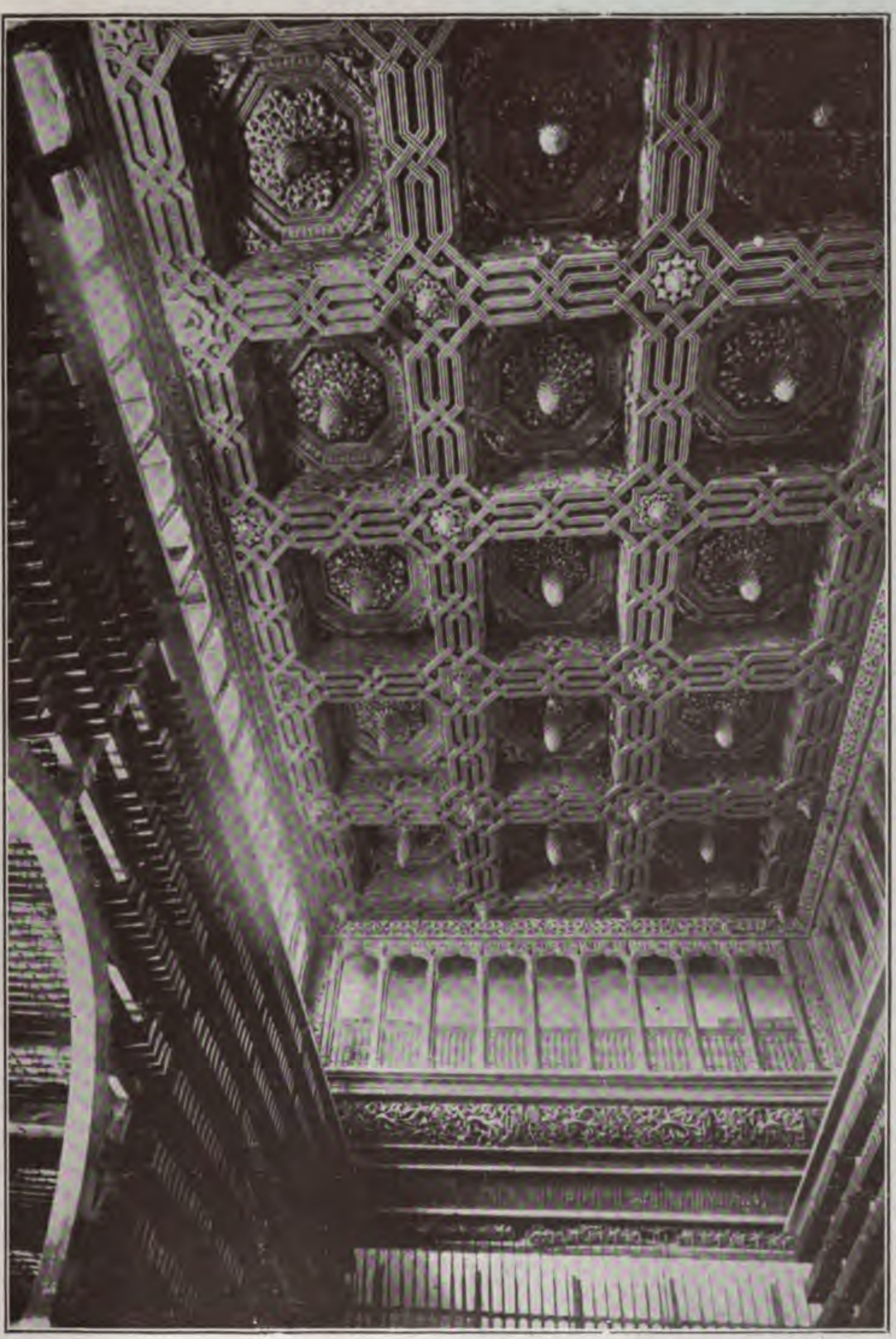


Fig. 350. — Claustros del convento de los jerónimos de Belén. LISBOA.

nacional de Batalha, muy góticas aún, y el claustro del convento de Belén, que perteneció á la orden jerónima, en las afueras de Lisboa (fig. 350). Parece que su arquitecto fué un tal Juan del Castillo; por lo menos, éste hizo su decoración final y las celosías de las arcadas, dentro del estilo plateresco. En la segunda mitad del siglo XVI llega á Lisboa el arquitecto italiano Filippo Terci, quien dirige la fachada de la iglesia de San Vicente *da Fora*, también en Lisboa, imitada del Escorial, y así el *greco-romano* triunfa también en Portugal sobre los estilos nacionales.

Estas vagas y cortas noticias apenas serán suficientes para dar una idea de los orígenes del Renacimiento español y el desarrollo de la arquitectura en España durante el siglo XVI, antes de los días de triunfo del barroco. El autor de este manual en vano trataría de excusar su insuficiencia en un campo en el cual se halla como forastero, mas para atenuar su gran ignorancia debe recordar la absoluta carencia de un estudio moderno y completo de la arquitectura española del Renacimiento. Se han publicado recientemente innumerables monografías que preparan el camino para esta obra de compendio, pero, por lo general, hay que acudir todavía al viejo libro de Caveda: *Historia de la Arquitectura en España*, y al *Diccionario biográfico*, de Cean Bermúdez, que son aún los dos únicos que tratan con verdadera originalidad el vasto programa.

En escultura las cosas suceden también en líneas generales, como en arquitectura. España, en tiempo de los Reyes Católicos, vióse invadida por escultores y tallistas borgoñones, que trabajan con sus compatriotas belgas y alemanes:



Techo del palacio de la Aljafería. ZARAGOZA.

Egas, Juan de Siloe, Guas, etc. En el reinado de Carlos V, los gustos cambian rápidamente por la voluntad del César; el gran monarca viaja constantemente; ha estado en Italia y allí ha contraído relación y amistad con los artistas venecianos y florentinos. Uno de éstos, León Leoni, queda bajo su alta protección y recibe sus encargos como escultor áulico. Su famoso grupo de Carlos V dominando el Furor está hoy en el Museo del Prado; sólo una copia del mismo ocupa el lugar que le correspondía, el patio del alcázar de Toledo, lleno aún todo él de la majestad del emperador. El grupo es interesante, dentro de los gustos de la escuela de Florencia por esta época, en que preocupaban principalmente los problemas de componer varias figuras agrupadas y la técnica de fundición. En este retrato de Carlos V se ha hecho el prodigio de fundir la coraza aparte, y de tal manera que se pueda poner y quitar, como de un cuerpo vivo. León Leoni, aunque vino á España y trabajó casi siempre para españoles, no residió mucho tiempo en la península; en cambio, su hijo es ya casi un español. Pompeyo Leoni, que así se llamaba, recibe el encargo de ejecutar, bajo la alta dirección de su padre, los apóstoles de fundición y otras figuras de bronce que adornan el altar de la iglesia del Escorial, y, sobre todo, los grupos de Carlos V y de Felipe II, cada uno de ellos arrodillado y orando, con sus esposas é hijos. Estos grupos constituyen una de las obras más acertadas de la escultura combinada con la arquitectura, de todos los tiempos, y producen realmente maravilloso efecto. Herrera hizo para ellos un marco magnífico: á cada lado del presbiterio abrió unos arcos de toda la altura de la iglesia, donde, sobre un basamento alto, se levantan robustas columnas que sostienen un gran escudo real. Entre estas columnas, como aparecidos, están los dos gloriosos monarcas, uno á cada lado, con las manos juntas y rezando, arrodillados ante un reclinatorio; á cada uno le acompañan cuatro figuras femeninas formando grupo, también arrodilladas detrás, en la penumbra del intercolumnio (figs. 351 y 352).



FOT. THOMAS

Fig. 351. — Estatuas orantes de Carlos V y su familia. *Escorial.*

Ambos grupos, de bronce dorado con incrustaciones de piedras coloradas, son la única nota brillante en la inmensa iglesia de granito desnudo. Allí están las augustas figuras dignificadas por el edificio; causa asombro verlas de bronce,


FOT. THOMAS
Fig. 352. — Estatuas de Felipe II y su familia. *Escorial.*

pero el visitante esperaba ya encontrarlas así, inmóviles y rezando. ¡Extraordinario conjunto! Ciertamente, el presbiterio del Escorial, con sus dos grupos funerarios, es uno de los lugares más solemnes del mundo. Lo que contribuye más á tal efecto es que en toda la iglesia no se han dispuesto otros sepulcros: los descendientes de Carlos V y Felipe II, como temerosos de su compañía, en lugar de hacer construir sus sepulcros en la nave de la iglesia, quisieron ser enterrados en un panteón subterráneo, y así las líneas del Escorial no están descompuestas por un sinnúmero de hipogeos, como sucede en Saint-Denís ó Wéstminster y otras iglesias que son á la vez panteones reales.

El tipo del retrato funerario rezando arrodillado no era, por lo demás, una invención de los Leoni; así estaban ya retratados Carlos VIII y su esposa Ana de Bretaña, en Saint-Denís, y así se representaron también Francisco I y Enrique II en sus respectivos monumentos funerarios. Era una moda de la época que en España fué aceptada con entusiasmo; el mismo Leoni ejecutó un retrato de este género, interesantísimo, de la infanta Doña Juana, hermana de Felipe II, que había sido reina de Portugal y después hubo de fundar el convento de las Descalzas reales, de Madrid. El retrato de esta infanta, de una precisión iconográfica extraordinaria, es una de las figuras más características del mundo castellano; la princesa está rezando arrodillada, segura de Dios y de su alma, pero como familiarizada ya con ese acto de contrición (fig. 353). Así son también las esculturas de los condes de Salinas, en Palencia, y del obispo San Segundo, en su iglesia de Ávila.

Los Leoni no fueron tampoco los primeros escultores italianos que llegaron al centro de la península; ya en el reinado de los Reyes Católicos, otros dos escultores florentinos introdujeron en España el estilo y las formas del arte italiano del siglo XVI: uno era el exaltado Torrigiani, famoso por su pendencia con Miguel Angel, cuando ambos eran aprendices, de la que el Buonarroti salió con la nariz aplastada para toda su vida. Torrigiani tuvo que escapar de Florencia, y después de haber pasado á Inglaterra, acabó por instalarse en Sevilla, donde ejecutó varias obras de cierto interés. No era, de todos modos, un gran

maestro; mucho más respetable fué otro compatriota suyo, aunque con menos historia, un tal Domenico Fancelli, del que nada sabemos antes de su venida á España, pero que por el estilo de sus obras puede reputarse con seguridad como discípulo del Pollajuolo. Su primera obra auténtica es el sepulcro del infante Don Juan, hijo de los Reyes Católicos, que murió de menor edad y para quien la reina dispuso en su testamento que se le erigiera un mausoleo en Santo Tomás de Ávila. Fancelli adopta por tipo del monumento sepulcral el del lecho mortuorio, para exposición del cadáver, como catafalco permanente (fig. 354), igual en disposición, aunque menor en proporciones, al del papa Sixto IV en el Vaticano. El sepulcro de Sixto IV es un ancho monumento plano, de bronce, sobre el que descansa la estatua del Papa, tendido y con las manos plegadas. Alrededor del lecho, las virtudes y otras figuras alegóricas están encuadradas en nichos y adornos de tradición cuatrocentista. La misma disposición, pero abreviada, naturalmente, se advierte en la tumba del infante Don Juan; en los ángulos del lecho, como en el sepulcro de Sixto IV, hay unos grifos con colas enroscadas que serán tradicionales en este género de sepulcros.



FOT. LACOSTE

Fig. 353. — Estatua orante de la infanta Doña Juana. *Descalzas reales.* MADRID.

Fancelli hizo todavía dos nuevos sepulcros reales de este tipo: los famosos mausoleos de los Reyes Católicos y el de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, en la capilla real de Granada. (Lám. XVII.) Los lechos ó catafalcos son mayores, porque en ambos sepulcros los dos esposos están de lado, en actitud de reposo. Cisneros fué enterrado también, en Alcalá de Henares, en un sepulcro de esta forma de lecho, que era la imperante en los últimos años del reinado de los Reyes Católicos. El tipo del sepulcro con la estatua orante del difunto es posterior; ya hemos dicho que también se empleó en Francia para los sepulcros reales de los Valois, pero nosotros hemos hablado de este tipo de sepulcro en forma de lecho mortuorio más tarde, porque se continúa usando por tradición en España hasta bien entrado el siglo XVI. Así era, por ejemplo, una de las últimas obras de Alonso Berruguete, el sepulcro del cardenal Tavera, en la iglesia del hospital de Afuera, de Toledo (fig. 355).

Alonso Berruguete está considerado como el primer escultor genial caste-



FOT. LACOSTE

Fig. 354. — Domenico Fancelli. Sepulcro del infante Don Juan. *Santo Tomás de Avila.*

llano del Renacimiento. No es ya un italiano que se castellaniza, sino un español de pura raza, como Herrera, que ha ido á aprender al extranjero. Su paso por Italia no queda entre sombras y anónimo, como el de Herrera, sino que Alonso Berruguete se hizo estimar ya allí como un gran artista. He aquí unos párrafos extractados de Cean Bermúdez que resumirán la vida del famoso artista: Nació en Paredes de Nava en 1480, y su padre, Pedro Berruguete, pintor, procuró instruirle en los principios del arte. Fué á Italia, y, según el Vasari, estaba en Florencia en 1503, copiando los dibujos de Miguel Angel. En Roma, donde pasa el año 1504, ayuda al Buonarroti y copia por indicación del Bramante el Laoconte. Regresa á Florencia y continúa un altar que Filippo Lippi había dejado sin concluir. Por fin regresa á España en 1520... (más de quince años estudiando en el extranjero)... y, — sigue diciendo Cean Bermúdez, — restituído á Castilla, Carlos V le nombró pintor y escultor de cámara. *Fué el primer profesor español que difundió en el reino las luces de la corrección del dibujo, de las buenas proporciones del cuerpo humano, de la grandiosidad de las formas, de la expresión y otras sublimes partes de la escultura y la pintura,* como dice el bueno de Cean Bermúdez.

Que Berruguete, en el monumento funerario del cardenal Tavera, se olvidó de sus modelos italianos y copió el sepulcro en forma de lecho de tradición castellana, está probado por documentos del archivo del hospital de Toledo, que dicen que, además de los mil ducados que Berruguete recibió para la *cama* y *bulto* de mármol que hacía del cardenal, recibió más dinero por haber ido á Alcalá para *ver el sepulcro del cardenal Cisneros, por si estaban en él esculpidas ciertas historias.*

Volveremos á hablar de Alonso Berruguete cuando tratemos de su obra más importante, la sillería del coro de la catedral de Toledo; pero, por lo que toca al sepulcro del cardenal Tavera, es una maravilla de ejecución y composición. Las formas del catafalco, aún semi-cuatrocentista, del Fancelli, se convierten en una especie de caja ó baúl sobre que descansa el prelado (fig. 355). Hay aún los grifos en los ángulos, las paredes de la caja están decoradas con



Sepulcro de los Reyes Católicos y de sus hijos Don Felipe el Hermoso y Doña Juana la Loca, en la Capilla Real, ó de los Reyes, de la catedral de Granada.





FOT. ALGUACIL

Fig. 355. — Alonso Berruguete. Sepulcro del cardenal Tavera. *Hospital de Afuera*. TOLEDO.

nobles relieves alegóricos, mucho más grandiosos que los nichos con virtudes, del Fancelli.

Otro tipo de monumento funerario, que tuvo cierta aceptación en España, es el del arco triunfal formando una puerta, en el marco de la cual se ha colocado el retrato del difunto, de rodillas y orando, ó tendido sobre el lecho, como el del que fué virrey de Nápoles, D. Ramón de Cardona, en la iglesia de Bellpuig, provincia de Lérida (fig. 360). Es obra de un tal Juan de Nola, quien por su gran pompa de Renacimiento resulta del todo extraño en aquella iglesia rural. El pedestal recuerda el del arco de Alfonso V, en Nápoles; aparecen dos virtudes dentro de nichos; unas cariátides con las manos plegadas recuerdan las figuras simbólicas de las provincias, ó de bárbaros prisioneros, del antiguo arte romano. Más arriba de unos medallones avanzan unas alegorías de medio cuerpo ya algo barrocas... Es un singular monumento de transición que parece debería encontrarse más propiamente en Nápoles que en ningún otro sitio.

Como último eco de la forma de sepultura cubierta sólo con una losa decorada, reproducimos el casi desconocido sepulcro de Escalona de la Alberche, del tiempo de los Reyes Católicos, con sus lacerías y hojas tan características y el marco de azulejos llamados de cuerda seca, todo en su derredor (fig. 362).

Sin embargo, España tenía ya por esta época un grupo de artistas que se esforzaban en producir una escuela de escultura nacional. Hemos hablado del Berruguete, cuya obra resulta aún confusa por lo mucho que se le atribuye sin suficiente crítica. Cean Bermúdez, al tratar de las obras de Berruguete, creyendo que muchas lo eran de sus discípulos, ya dice que, «antes de describir las obras auténticas, debe decir las que no lo son». De todos modos, testimonio induda-





Fig. 356. — Estatua de D. Antonio Gasco. Fig. 357. — Estatua de D. Martín Gasco.
Iglesia parroquial de Corral de Almaguer. TOLEDO.



Fig. 358. — Estatua de D. Pedro Pacheco, en la iglesia del convento de San Francisco.
Puebla de Montalbán. TOLEDO.



Fig. 359. — Estatua de D. Francisco Méndez de Arellano, en la iglesia ex Colegial.
Talavera de la Reina. TOLEDO.

ble tenemos de su estilo en los relieves de la sillería alta del coro de la catedral de Toledo, que esculpió primero en colaboración con un tal Vigarny, borgoñón, y después completamente solo. Son relieves que recuerdan por su fuerza, tanto como las obras de Miguel Angel, los de la fachada del San Petronio de Bolonia, por Jacopo della Quercia... Obras serias, sin efectismos ni contrastes, nada más que maravillosos escorzos de grandes figuras que llenan todo el plafón (fig. 364).

Otro artista de carrera análoga á la de Berruguete fué Gaspar Becerra, quien también marchó á Italia y completó allí su educación en la escuela de Miguel Angel. Acaso no pudo alcanzar todavía al maestro en sus postreros años, pero ciertamente



Fig. 360.—Sepulcro de D. Ramón de Cardona. *Bellpuig*. LÉRIDA.



Fig. 361.—Sepulcro de D. Ramón de Cardona. Fragmento. *Bellpuig*. LÉRIDA.

trabajó con el Vasari y se hizo algo famoso en Roma. De regreso en España, Felipe II le tomó bajo su protección, nombrándole pintor de cámara en 1563. Debió compartir el favor popular con Berruguete, aunque parece haberse conservado mucho más español; algunas de sus estatuas son policromadas, y hasta esculpe imágenes de la Virgen y de santos en las que sólo están trabajadas la cabeza y las manos, como destinadas á ir vestidas. Así inaugura la escuela, que se hizo famosa, de la estatuaria policromada española, en la que tanta importancia tienen los pliegues y el vestido. Berruguete, fiel la severidad *miguelangesca*, es sim mente un escultor monócromo. rra siente el color en la escult mo buen español parece ha



Fig. 362. — Losa decorada de un sepulcro de Escalona de la Albercha. Toledo.

servado hasta en Italia; sabemos, por lo menos, que casó en Roma con una española. De Becerra es la famosa Virgen de la Soledad, tan venerada en Madrid, y el bellísimo trascoro de la catedral de Astorga.



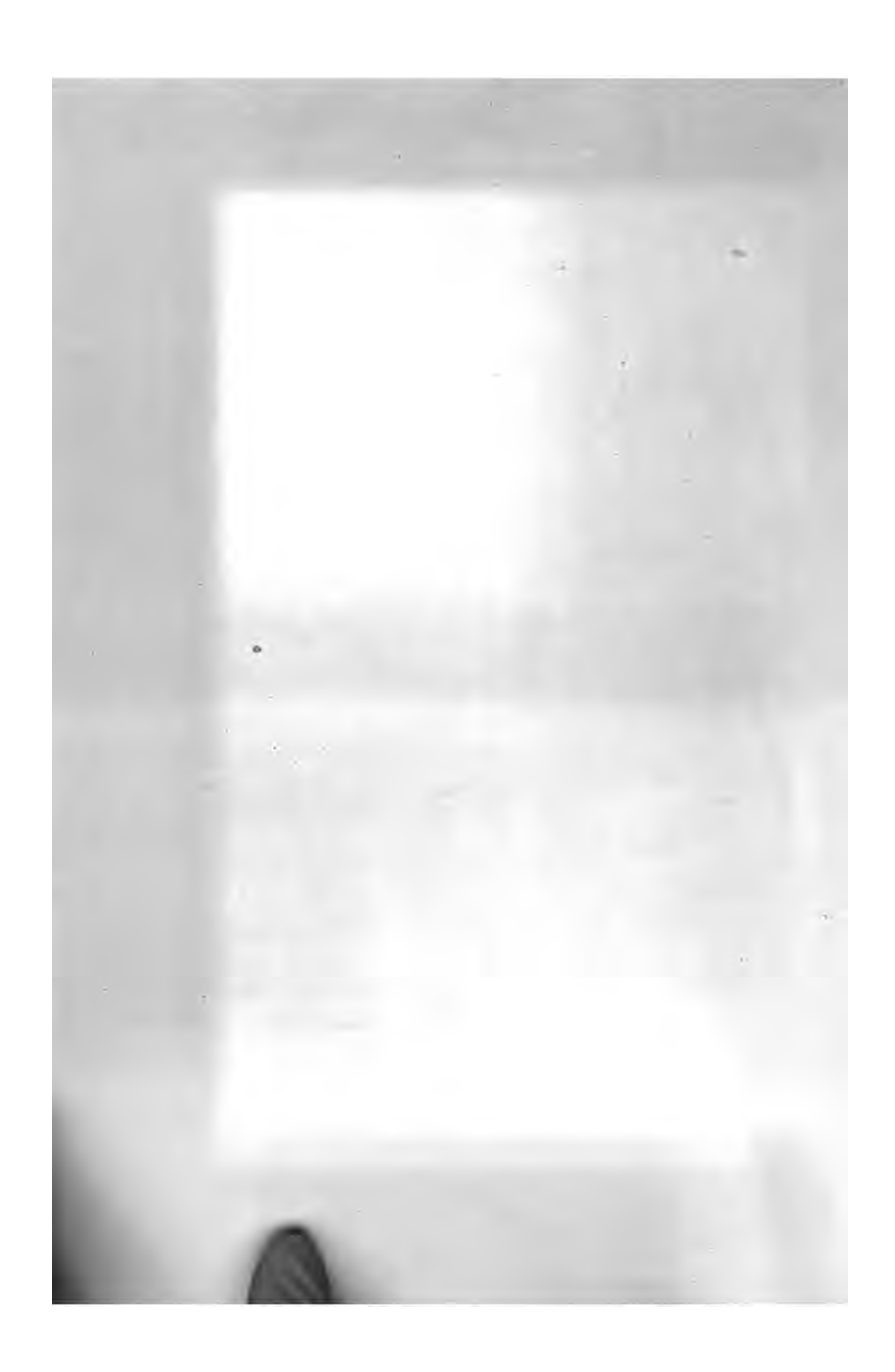
Fig. 358. — — Ventana de la torre Palleresa. en la iglesia d… Barcelona

Puebla d…

Por este tiempo llegaba á España otro maestro italiano, llamado Juan de Juni, quien, trabajando en Valladolid é inspirado por la especial psicología de la península, provocaba allí, en el centro de Castilla, la formación de un nuevo grupo de escultores de imágenes. Sus obras, policromadas y doradas, son de gran efecto; sus discípulos, Cristóbal de Velázquez y Gregorio Hernández, se lanzaron ya sin vacilaciones á este arte singular de la estatuaria policromada, que tanto debía agradar al pueblo, aficionado á las grandes ceremonias del culto y las procesiones al aire libre. Es imposible resumir aquí en pocas líneas la historia de este arte singular, y tan nacional que apenas nada debe á las otras escuelas del Renacimiento fue-



J. Martínez Montañés. Cristo en la Cruz. *Catedral de Sevilla.*





FOT. ALGUACIL.

Fig. 364. — Alonso Berruguete. Detalle de la sillería alta del coro de la catedral de Toledo.

ra de España. Poco más podemos hacer que citar nombres. Hernández murió en 1622, dejando en casi todas las iglesias de Valladolid imágenes piadosas que fueron obra de sus manos; es la más notable la Virgen de las Angustias, pero hay en Castilla muchas otras que se pretende fueron esculpidas por Hernández.



Fig. 365.—Jordán y Juni. Adoración de los Pastores. Id. de los Reyes. *Catedral de León.*

Esteban Jordán, pariente del Berruguete y educado en su escuela, junto con el ya citado Juan de Juni, esculpieron en alabastro los cuatro hermosos medallones que adornan el trascoro de la catedral de León (fig. 365).

En Andalucía otro escultor, Martínez Montañés, simultáneamente iniciaba un arte análogo al de Hernández. Eran casi contemporáneos, aunque la obra más antigua firmada del Montañés es ya del 1607. Ejecutó éste infinidad de imágenes piadosas que se conservan en Sevilla y son veneradas y exhibidas procesionalmente cada año por Semana Santa. Es curiosa la anécdota que cuenta Palomino de su famoso Jesús Nazareno, que, cuando salió á la calle por primera vez, en solemne procesión, el Montañés le salía al paso en cada esquina, con devoto frenesí por verlo pasar, absorto y admirado de que él hubiese acertado á ejecutarlo. (Lám. XVIII.) Cean Bermúdez añade: «Yo, sin ser su autor, confieso que en los muchos años que he residido en Sevilla, hice lo mismo, y no me satisfacía si no lo veía dos ó tres veces en la tarde de la procesión.»

Discípulo de Montañés, en la escultura, y de Pacheco, el suegro de Velázquez, en la pintura, fué Alonso Cano, nacido en Granada el 1601. Su padre era ensamblador de retablos, y habiéndose establecido en Sevilla, tuvo allí su hijo más ocasión de avanzar en el arte. Cean Bermúdez llega á sospechar si Alonso Cano pudo haber aprendido de los mármoles antiguos que había en la casa de Pilatos, de Sevilla, pues Montañés *no podía enseñarle tan buenas máximas, ni*

su estilo, lleno de sencillez en las actitudes, de grandiosidad en las formas, de verdad y buen gusto en los paños, etc., etc. Fué amigo de Velázquez, quien era el que mejor podía entenderle, y, con todo, á pesar de que, como dice también el bueno de Bermúdez, Alonso Cano fué uno de los mejores artistas que ha tenido España, sin haber salido de ella, su vida estuvo llena de contratiempos y dificultades. Encarcelado por una vaga acusación de haber asesinado á su mujer, le salva sólo la protección de Velázquez. Nombrado mayordomo de la cofradía de los Dolores, de Madrid, tiene un pleito y se le impone una multa por no haber querido asistir á una procesión. Por fin, en 1654, entra en tratos con el cabildo de Toledo para que le nombre escultor de la catedral en lugar de un cantor cuya plaza estaba vacante. Aceptada su proposición, con la condición de que tome órdenes, Cano instala su taller de escultura en una torre de la catedral; pero en seguida empiezan los disgustos con el cabildo, porque ni asiste al coro ni quiere ordenarse de diácono. Por fin, habiéndole quitado la paga, no tiene más remedio que ordenarse, en 1667. Al morir, pocos meses después, deja su obra algo desconocida; el maravilloso San Francisco, que la tradición le atribuye, hoy se duda que fuese obra suya (fig. 366). Sin embargo, Alonso Cano debió contribuir á que la escuela de Montañés y Hernández no se falseara pronto con extravagancias teatrales: es un artista mucho más profundo en expresión y menos brillante en la policromía; él mismo pintaba sus estatuas, algunas veces con solos dos ó tres colores, como el San Francisco; Montañés, al contrario, acudía á pintores de profesión para decorar las suyas. Dejamos todo lo referente á la pintura española en esta época para un capítulo especial, prefiriendo hacer ver aquí, en un solo estudio, la evolución de todo el cuadro de la pintura castellana y sevillana.


FOT. ASENJO

Fig. 366.— Alonso Cano. San Francisco. *Catedral de Toledo.*

Un arte íntimamente relacionado con la escultura, en esta época, es el de la orfebrería. Era el tiempo de las grandes custodias y cruces procesionales, las dos joyas que más se prestan al aparato del culto externo. Los más famosos plateros de España, por esta época, pertenecen á dos familias, los Arfe y los Becerril, domiciliados los primeros en León y los segundos en Cuenca. Ya hemos dicho

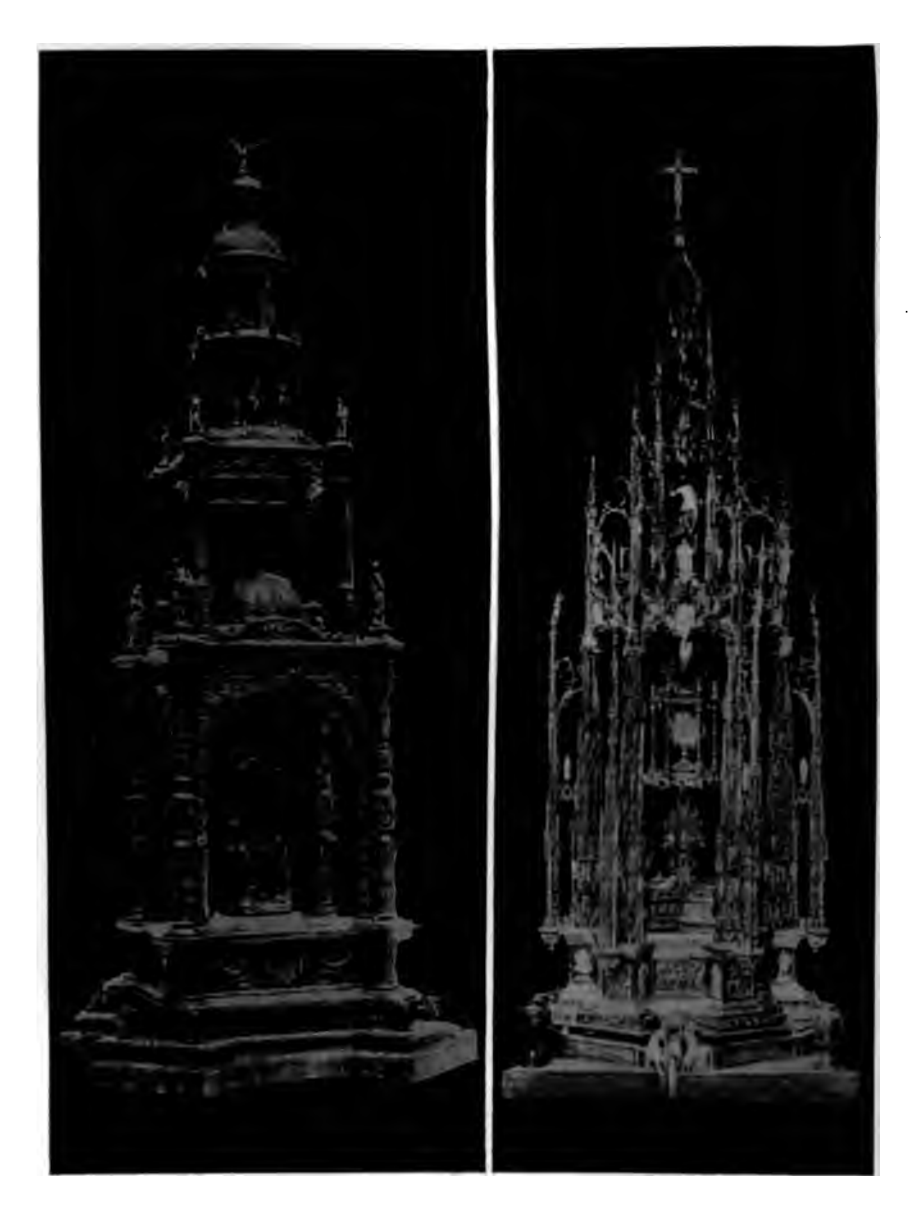


Fig. 367. — Balcón de hierro. Lérida

que se atribuye á Enrique de Arfe, ó Harfe, platero alemán recién llegado á España, el hecho de haber sugerido á Enrique de Egas las formas del plateresco en arquitectura; es, pues, el primer Arfe contemporáneo de Egas en sus trabajos en España, y por encargo de Cisneros, labra la famosa custodia de la catedral de Toledo. Representa un templo exagonal, gótico aún, de dos metros y medio de altura, coronado de pináculos y cresterías, con relieves en el basamento de la vida de Cristo, y en lo alto la Ascensión del Señor; todo él está engastado de piedras preciosas, donativo del propio Cisneros y de Isabel la Católica. (Lám. XIX.) El hijo de Enrique de Arfe, Antonio, es también un platero de custodias bastante apreciable, que ejecuta en 1554 la que todavía posee la catedral de Santiago. Su hijo Juan, nieto de Enrique, es el águila de la familia de los Arfe, como autor de la custodia del Escorial, y, por lo tanto, de la generación de Herrera y el *greco-romano*. Teoriza su arte este famoso orfebre en un librito en octavas reales; lo único en prosa era el prólogo, que no llegó á publicarse, pero que reprodujo Cean Bermúdez. En él describe, satisfecho y orgulloso, su custodia para el templo del Escorial, desaparecida cuando las guerras de Napoleón, que era precioso dechado del *greco-romano* en orfebrería. Queda aún, sin embargo, como muestra del grande arte de Juan de Arfe, la custodia de Sevilla, que mide más de tres metros de altura, del todo clásica y con infinidad de relieves y estatuas, algunas de más de un palmo.

Los Becerril son también tres: dos hermanos, Francisco y Alonso, y Cristóbal, hijo de este último. Para dar idea del exquisito arte del primero, reproducimos una custodia (lám. XIX) y la parte posterior, con el mango, del portapaz de Ciudad Real (fig. 368), cuyo relieve bizantino hemos publicado ya (véase tomo II). Arfes y Becerriles, con sus discípulos, llenaron á España de obras magistrales durante el siglo XVI; reproducimos sólo como muestra la custodia de Silos, influída aún del arte plateresco en su remate (fig. 369).

Los herreros y forjadores ejecutan también obras notabilísimas en verjas y balcones para iglesias y palacios. En la lámina XVII puede verse la famosa reja de la capilla real de Granada, obra del maestro Bartolomé, de quien, fuera de su nombre, nada más sabemos. La mayoría de las catedrales poseen rejas que



Francisco Becerril. Custodia.
Hispanic Society. New-York.

Enrique de Arfe. Custodia.
Catedral de Toledo.





Fig. 368. — Portapaz de Ciudad Real.



Fig. 369. — Custodia del monasterio de Silos.

dividen el coro ó cierran las capillas; están hechas con arte por demás extraño, mezcla de forja y fundición, ensamblando y clavando piezas, unas forjadas y otras fundidas. El conjunto, muchas veces dorado y con los escudos policromados, suele ser de colosales dimensiones. La reja de la capilla mayor de Toledo, obra de Francisco Villalpando, tiene siete metros de alto y sus dibujos fueron previamente aprobados por el cardenal Tavera. Se invirtieron diez años en labrarla, y costó, según dice Méndez Silva, más que si hubiera sido fundida en plata. Otra de las rejas de Toledo, la del coro, es obra del maestro Domingo, quien comprometióse á hacerla, en 1540, por la cantidad de cinco mil ducados, si se le daban además el oro y plata necesarios para su decoración. Esto dará idea del carácter monumental de las obras que emprendían los cerrajeros castellanos, bellísimas algunas de ellas, como las de la catedral de Palencia, las del monasterio de Guadalupe y casi todos los grandes templos de Castilla. Las casas y los palacios se adornaban también con rejas de este mismo estilo combinado de fundición y repujado: bastará citar las tan conocidas del alcázar de Toledo. Púlpitos se hacían también en Castilla del mismo estilo, que eran dorados; recordaremos el de la catedral de Ávila, de fines del siglo XV, dos que hizo para la catedral de Sevilla fray Francisco de Salamanca y el de la iglesia de San Gil, en Burgos.

Hacia mediados del siglo XVI se establece en Sevilla un pintor toscano, llamado Nicoloso, que introduce en España la técnica y los gustos de las grandes decoraciones de cerámica al estilo de los Della Robbia. Esta moda acaba por triunfar de las viejas tradiciones muzárabes de Valencia, y una nueva escuela de azulejos se forma en Sevilla, cuyos gustos irradian por toda España (fig. 370).

Resumen. —Durante el reinado de los Reyes Católicos una primera generación de artistas alemanes y borgoñones importa á España el gótico flameante, que en Castilla se contagia algo del tradicional estilo mudéjar. Se llamaban: Enrique de Egas, arquitecto de cámara de los Reyes Católicos; Guas ó Waas, Gil de Siloe, de origen desconocido, y los Colonia, padre é hijo, que trabajan en la catedral de Burgos. Pronto los maestros de esta generación empiezan á vacilar y adoptan muchos principios y formas del Renacimiento, creándose en este momento de incertidumbre un arte híbrido originalísimo, llamado *plateresco*, que alcanza larga vida y se desarrolla paralelamente con el arte puro italiano, llamado por los tratadistas españoles *greco-romano*. Una primera tentativa de edificio del todo italiano es el palacio de Carlos V, en la Alhambra, pero puede decirse que el greco-romano no comienza hasta el Escorial, obra de Toledo y Herrera. Este último ejerce capital influencia en su tiempo, una dictadura artística oficial sobre todas las construcciones de la época. Con todo, su esfuerzo resulta poco menos que inútil; el plateresco continúa esperando el momento de darse la mano con el barroco.

En escultura hay también una primera generación de tallistas y escultores borgoñones que ejecutan maravillas todo el tiempo del reinado de los Reyes Católicos; pero ésta vióse suplantada por los italianos que vinieron á España, como Torrigiani y Fancelli, y por el esfuerzo de los mismos españoles que habían trabajado en Italia, sobre todo Berruguete, discípulo de Miguel Angel, y su competidor Becerra, también educado en Italia.

Los plateros, tan famosos en Castilla por sus custodias y cruces, pertenecen los más ilustres á dos familias, los Arfe de León y los Becerril de Cuenca. Además de valiosas joyas en metales preciosos, se ejecutan obras maravillosas en hierro, rejas de catedrales, púlpitos y cruces. La cerámica, que conservaba la tradición oriental y muzárabe, es suplantada por la nueva técnica florentina, que trae Nicoloso á Sevilla al finalizar el reinado de los Reyes Católicos.

Bibliografía. —DIEGO SAGREDO: *Medidas del romano*, 1526. —CEAN BERMÚDEZ: *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 1800. —CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Cean Bermúdez*. —MARCEL DIEULAFOY: *La Statuaire polychrome en Espagne*, 1908. *Art in Spain and Portugal*, 1913. —AUGUST MAYER: *Segovia, Avila und Escorial*, 1913. —PLON: *L. Leoni et P. Leoni*, 1887. —JUAN DE ARFE: *De Varia commensuración*, 1585. —P. LAFOND: *La Sculpture espagnole*, 1909. —RIAÑO: *Spanish Industrial Arts*, 1890. —GESTOSO: *Sevilla monumental y artística*. —VALLADAR: *Guía de Granada*.

Les arts italiens en Espagne, 1825.



Fig 370. —Azulejos sevillanos.



Fig. 371. — Castillo de Amboise.

CAPÍTULO XII

LOS ORÍGENES DEL RENACIMIENTO EN FRANCIA. — LA COLONIA ITALIANA DE AMBOISE. LOS CASTILLOS DE FRANCISCO I. — CONSTRUCCIONES DE ENRIQUE II Y CATALINA DE MÉDICIS. LESCOT, DE L'ORME Y MANSARD. — JUAN GOUJON.

Los derechos de Francia á intervenir en los asuntos de Italia derivaban aún de la investidura del reino de Nápoles, que dió el Papa en el siglo XIII á Carlos de Anjou, hermano de San Luis. La rama napolitana de la casa de Anjou había reinado en Nápoles hasta mediados del siglo XV, en cuya época el astuto rey de Aragón, Alfonso V el Magnánimo, había tratado de justificar la usurpación y conquista del suelo napolitano haciéndose declarar hijo adoptivo y heredero de la famosa reina Juana, último representante, completamente incapaz, de la dinastía angevina de Nápoles.

El abuso, el atropello que para la casa de Francia representaba la conquista de Nápoles por Alfonso V, movieron á Carlos VIII y Luis XII á *descender* á Italia para recobrar su reino, y además, el último, para hacer valer sus derechos sobre el ducado de Milán, que derivaban de la herencia de Valentina Visconti, madre de Luis XII.

Los dos primeros Valois, Francisco I y Enrique II, repitieron las expediciones á Italia con suerte variable en los hechos de armas, pero con grandes resultados para la cultura y el arte. Ya Carlos VIII, después de su primera *discesa* (como dicen los italianos), había regresado á Francia con un grupo de artistas,

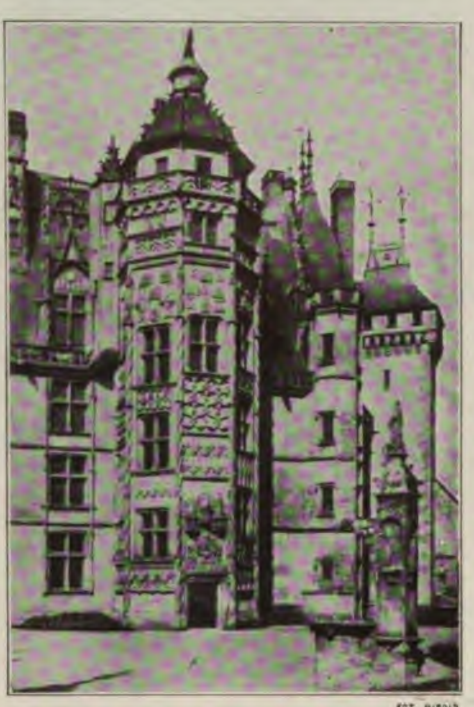

FOT. GIRDIN

Fig. 372.—Castillo de Meillant.

á los que instaló en el castillo de Amboise, proponiéndoles su reedificación. La colonia italiana de Amboise tenía por figura principal á cierto fray Giocondo, arquitecto de mérito, que trabajaba en Nápoles al servicio del rey aragonés, y Carlos VIII lo había contratado para que le siguiera á Francia con el sueldo de 562 libras anuales. Los demás, á excepción de Domenico de Cortona, también arquitecto, parece que eran todos escultores y decoradores, y alguno de ellos muy famoso, como el escultor de Módena Guido Mazzoni, á quien Carlos VIII hizo ya caballero en Nápoles y le asignó un sueldo aún mayor que el de fray Giocondo.

Este primer grupo de italianos, que llamaremos la colonia de Amboise, queda todavía algo misterioso, y debe distinguirse del segundo grupo de artistas, importados en masa en tiempo de Francisco I y que forman la colonia de Fontainebleau, de la que hablaremos más tarde.

Ya hemos dicho que la obra de la colonia italiana de Amboise queda todavía algo obscura; se hace difícil reconocerla en los edificios que se le atribuyen, sobre todo los castillos del Loira. No se comprende que un arquitecto como fray Giocondo, ya de edad madura y que antes de emigrar á Francia había hecho un monumento de puro carácter clásico, como la Logia de Verona, y que á su regreso á Italia se asocia á Juliano de San Gallo para la prosecución de las obras de San Pedro de Roma, pudiera colaborar en edificios como el castillo de Gaillon, edificado para el cardenal obispo de Ruan, ministro de Luis XII, y que parece haber sido la morada más suntuosa y artística de la época.

El castillo de Amboise (fig. 371), lo mismo que el de Gaillon, del que sólo quedan restos; el de Meillant, en el Berry (fig. 372), y la nueva ala construída por Luis XII en su castillo de Blois (fig. 374), tienen muy poco ó casi nada de carácter clásico en sus formas generales; son aún de estilo gótico francés, combinado tan sólo con cierto orden que hace presentir el Renacimiento, pero decorados con escultura de gusto italiano. Por ejemplo, se supone que la estatua moderna á caballo de Luis XII, que adorna la entrada de la fachada de su palacio de Blois (fig. 374), debe substituir á otra estatua ecuestre que labró el ya citado Guido Mazzoni, y en los frisos y relieves de Gaillon hay medallones *al antico*, evidentemente obra de los italianos.

Acaso las diferentes prácticas de construcción y el clima de la Francia cen-

tral, que exigía tejados altos con lucernas, cohibieron de momento á los italianos de la *colonia* de Amboise, por lo que, aceptando el arte francés en sus líneas generales, crearon un arte híbrido, mucho más fácilmente asimilable para los constructores nacionales que el puro arte italiano de los últimos años del siglo XV.



Fig. 373. — Castillo de Blois.
Emblema de Luis XII.

Por lo menos, esto ocurre con Domenico de Cortona, quien permaneció en Francia mucho más tiempo que fray Giocondo, y debía ser también mucho más joven, y, por lo tanto, más fácil le sería aclimatarse que á su viejo compañero, quien hubo de regresar á Roma llamado por el Papa.

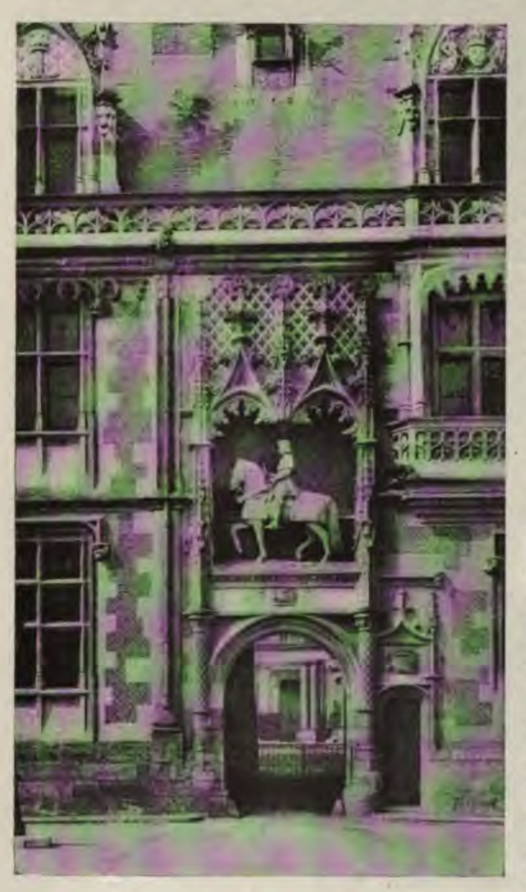


Fig. 374. — Castillo de Blois.
Fachada del tiempo de Luis XII.

Resulta fuera de duda que Domenico de Cortona, después de la partida de fray Giocondo, quedó en Blois, donde residía la corte, como intendente general de los trabajos que se efectuaban en los edificios reales, dirección que conservó también muy probablemente durante los primeros años del reinado de Francisco I, el cual no se cansó en demostrarle su favor.

Las primeras obras que mandó ejecutar Francisco I lo fueron también en el castillo de Blois, que ya engrandecido en tiempo de Luis XII con el ala nueva de que hemos hablado, era aún insuficiente para la vida fastuosa y de placeres con que soñaba el joven rey de Francia. El ala del tiempo de Francisco I, en el castillo de Blois, proyecta perpendicularmente á la de Luis XII, y una simple ojeada sobre las dos fotografías que reproducimos (figs. 374 y 375) dejará ver cómo el estilo se ha ido caracterizando en sólo una docena de años. En la fachada del



Fig. 375. — Castillo de Blois. Fachada del patio del ala del tiempo de Francisco I.

patio del tiempo de Francisco I ya no hay ventanas góticas, y el edificio remata con un camino de ronda, sostenido por un singular remate de cartelas semiclásicas. Tiene aún los altos tejados con las lucernas tradicionales, y chimeneas (fig. 377), y, sobre todo, la gran escalera monumental que proyecta fuera de la fachada, tan tradicional de los castillos franceses y tan poco clásica, rompiendo todas las líneas con sus rampas inclinadas. Así estaba ya en el palacio de Jacques Coeur, en Bourges, y en el castillo de Meillant, en el Berry (fig. 372); la escalera del patio del edificio de Francisco I, en Blois, es un triunfo de la construcción tradicional francesa sobre los gustos y métodos de los italianos.



Fig. 376. — Emblema de Francisco I. Castillo de Blois.

En la fachada que da al exterior, el contraste entre los dos estilos resulta aún más evidente: los arquitectos italianos ó italianizados que construyeron el ala de Francisco I, en el castillo de Blois, deseaban aprovechar seguramente la situación del edificio sobre los altos bastiones medioevales para hacer una fachada abierta, con galerías ó logias, desde las que se verían los elegantes parterres de los jardines de aquel lado.

El resultado fué muy distinto de lo que podía esperarse: las galerías no tienen profundidad, son realmente series de balcones cubiertos, unos sobre otros, que dejan la fachada dividida en una serie de cuerpos verticales, como contrafuertes, entre los que el espacio intermedio se aprovecha para estos miradores. Hallaremos aplicada esta misma solución en otros castillos de os Valois, en el llamado de Madrid, en Boulogne, y en el de Saint Germain, cerca de París.



Fig. 377. — Chimenea del castillo de Blois con la inicial de Francisco I.

Pero la decoración del ala del castillo de Blois construída por Francisco I es ya típica del Renacimiento, un renacimiento extraño que no puede llamarse toscano, pero que recuerda algo de los órdenes antiguos; que no puede llamarse milanés, aunque recuerda la profusión ornamental de la Cartuja de Pavía; un renacimiento especial, francés, y aun podríamos decir, real, áulico, de Francisco I; su inicial con la corona y el emblema suyo de la salamandra, forma frisos y medallones, y decora las barandas (fig. 376).

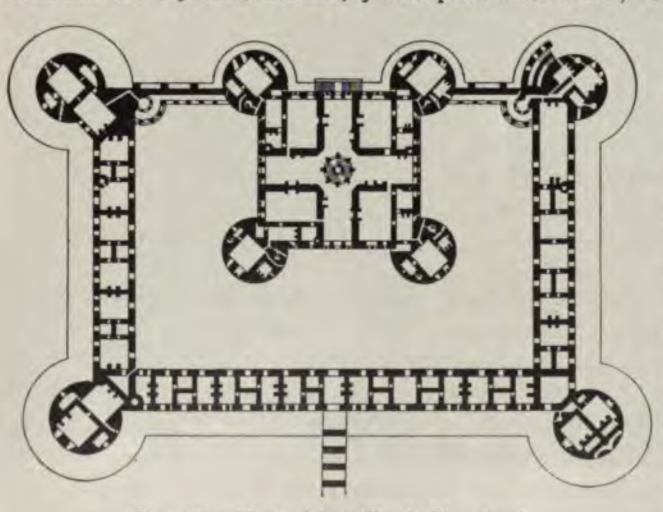


Fig. 378. — Planta del castillo de Chambord.

Sin embargo, Francisco I no era hombre para contentarse con añadir un ala al palacio de su suegro Luis XII; terminada pronto la refor ma de Blois, empieza la construc-



Fig. 379. – Chimeneas y lucernas. Castillo de Chambord.

ción del castillo de Chambord, que es la verdadera obra característica de su reinado (fig. 378). No se sabe gran cosa de los arquitectos directores del castillo de Chambord; para unos, su dirección debe atribuirse todavía á Domenico de Cortona, cuyo nombre figura aún en las cuentas; para otros, los directores son ya franceses: Denis Sourdeau y Pierre Nepveu; pero sólo con aquel rey y con aquella corte podía haberse concebido un edificio tan singular. Así como la sombra de Felipe II, más que la de Herrera, es la que se ve en el Escorial, el galante rey de Francia, Francisco I, su favorita la duquesa de Étampes y su hermana Margarita de Navarra, son los regios personajes que viven todavía en las estancias de Chambord.

Nadie más que Francisco I podía haber propuesto aquel sitio para residencia real y haber aceptado aquel plan, sea quien fuere quien lo proyectara. Las aficiones de Francisco I eran la caza y las grandes fiestas: el rey amaba las grandes cabalgatas, de día, por los bosques, y llegada la noche, el bullicio de una corte elegante y numerosa. Así se explica que el nuevo castillo se emplazara en un claro de la selva pantanosa de Sologne, y que, en su planta, se supeditara todo á la gran escalera central, con su doble rampa, por la que podía descender la corte entera en dos comitivas independientes. Es el mismo tema de la escalera de Blois, sólo que aquí está en el centro del palacio y remata al exterior con una linterna fantástica entre multitud de lucernas y chimeneas. (Lám. XX, B.)

La visión algo lejana, desde el bosque, de estas mil lucernas de los tejados de Chambord, parece el sueño de un edificio pantagruelesco; la masa del castillo desaparece entre los árboles y no se ven más que las chimeneas y remates, sobresaliendo de la línea horizontal del tejado, ya en forma de azotea, como en Italia. (Lám. XX, A.) La decoración es aún más avanzada de estilo que la parte del castillo de Blois construída por Francisco I: las pilastras son clásicas, los adornos y molduras irreprochables, con curiosas combinaciones de la piedra



A



B

CASTILLO DE CHAMBORD. — A. Conjunto de las lucernas y chimeneas del cuerpo central.
B. Escalera de honor.



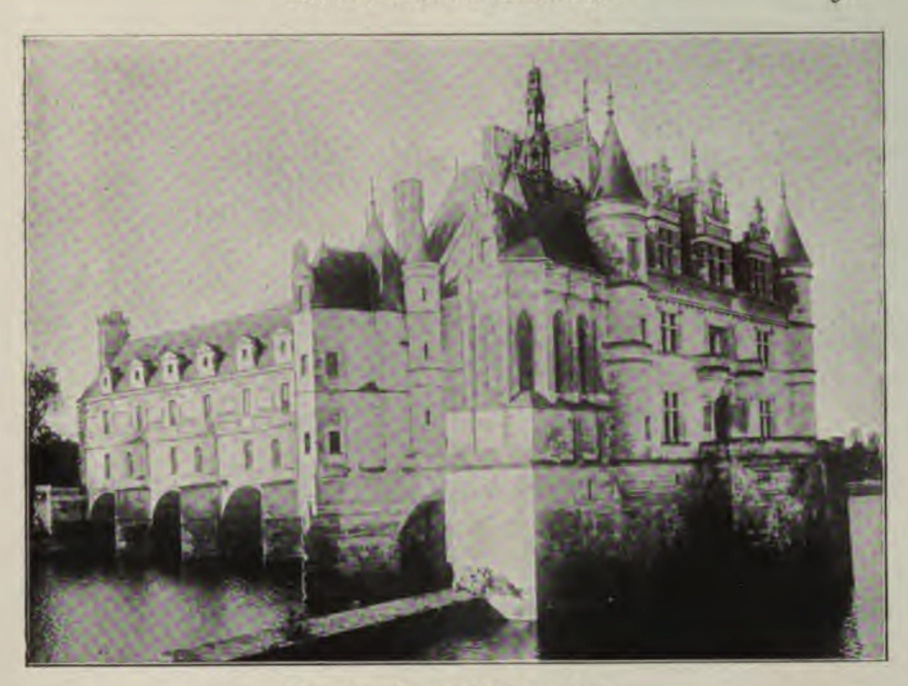


Fig. 380. — Castillo de Chenonceaux.

blanca natural y una caliza negra que llena los cuadros (fig. 379). La inicial de Francisco I aparece por todas partes, con una corona. Allí el rey caballero pasó sus últimos años y allí murió; era su residencia, estaba en su casa predilecta, como Luis XII en Blois ó Carlos VIII en Amboise, y más tarde Luis XIV en Versalles. Por esto Chambord representa realmente una época, es un episodio de la vida nacional de Francia que no puede comprenderse sin leer á Rabelais ó Margarita de Navarra, y más aún, sin conocer las hazañas guerreras y aventuras de este tiempo y de su rey Francisco I.

El estilo de la arquitectura de los palacios reales fué aceptado con limitaciones por toda la Francia. Chambord quedó único, nadie se atrevió á seguir por aquel camino; pero las combinaciones más lógicas de Amboise y Blois fueron imitadas con entusiasmo primero en las orillas del Loira, que era el país de moda en aquel tiempo, y después en las regiones más distantes, en París, donde Domenico de Cortona proyectó el antiguo Hotel de Ville; en Caen, en Tolosa, en la vecina Orleans...

El castillo de Chenonceaux, en una isleta del río Cher, también en la cuenca del Loira, es otro de esos emplazamientos singulares que preferían las gentes del tiempo de Francisco I. El magnífico palacio allí construído para el ministro Tomás Bohier substituyó á un viejo molino que se levantaba sobre unos muros medioevales de piedra (fig. 380). Más tarde, Chenonceaux pasó á ser propiedad de Diana de Poitiers, y después de Catalina de Médicis. Filiberto de l'Orme construyó en Chenonceaux, para Diana de Poitiers, el ala sobre un puente que atraviesa el río, y Catalina de Médicis, más tarde, se propuso añadirle una



Fig. 381. — Castillo de Ayaz-le-Rideau.

plaza rodeada de pórticos y jardines en la otra ribera del Cher, formando todo un conjunto monumental en que sería difícil reconocer el antiguo edificio de la isleta del molino. Este último proyecto no llegó á realizarse.

El castillo de Ayaz-le-Rideau construído en 1512, hállase también en una isla del Loira (fig. 381). Su planta tiene la forma de una L con torres circulares en los ángulos y un camino de ronda en lo alto, sobre el que descansa el tejado en gran pendiente con lucernas elegantísimas. Todos los detalles de ornamentación son del gusto más refinado, dentro del estilo de la época; es famosa la escalera, con su bóveda decorada de medallones y claves colgantes en medio de los arcos que atraviesan el tramo á distancias iguales (fig. 382).

Aunque Francisco I pasaba la mayor parte de su tiempo en las orillas del Loira, debía sentir la necesidad de aproximarse á su capital, y por esto hizo construir castillos cerca de París, que fueron también, naturalmente, grandes apeaderos de caza. El primero era el castillo llamado *de Madrid*, en el bosque de Boulogne, construído inmediatamente después del regreso de su cautiverio y hoy desaparecido, pero del que quedan dibujos, publicados por Cerceau en su obra: *Les plus excellents bastiments de France*, á fines del siglo XVI. Después, siempre cerca de París, construye Francisco I su castillo de Saint Germain, en la selva de San Germán, y el de Fontainebleau, que dejó sin concluir y se encargaron de engrandecer sus sucesores.

El *chateau* de Madrid tenía un plan muy regular, de una simetría en la planta que debía hacerlo bastante incómodo, todo él dividido en salas cuadradas y antecámaras. En el exterior, con poca diferencia, debían aparecer las mismas logias que en el castillo de Blois, pero acaso algo más italianizadas,


Fig. 382.— Castillo de Ayaz-le-Rideau. Bóveda de la escalera.

según se comprende por los dibujos. El castillo de *Madrid* fué destruído por la revolución, sólo se conservan de él unos fragmentos en el museo de Cluny.

El castillo de Saint Germain, de Laye, que se ha conservado en cambio intacto hasta hoy y sirve de museo, ocupa el lugar de una antigua fortaleza medioeval que dominaba el curso del Sena. Francisco I la destruyó para erigir aquel nuevo palacio según el gusto de su tiempo. Las fachadas, tanto las que dan al exterior (fig. 383) como las del patio poligonal, tienen la misma subdivisión que la fachada exterior del castillo de Blois, con pilastras unas sobre otras, formando contrafuertes, y con terrazas como balcones, á manera de logias, todo alrededor del edificio. El castillo de Saint Germain parece fué obra de un maestro francés, llamado Pedro Cambiges, que trabajó también en Fontainebleau y que había estado á las órdenes de Domenico de Cortona cuando éste construía el Hotel de Ville, de París. Así, en la segunda generación, son ya maestros franceses los que construyen con arreglo á los nuevos gustos.

Pero simultáneamente con los castillos de *Madrid* y Saint Germain, Francisco I comenzaba á edificar Fontainebleau, donde tenía que instalarse una nueva colonia de arquitectos italianos, que son los que más tarde veremos intervienen en las obras de su sucesor y llevan un nuevo injerto del arte italiano á la *Renaissance* francesa.

Un ejemplo intermedio entre estos dos tiempos, más bien una mezcla de ellos, es el castillo de Chantilly, comenzado á fines del siglo XV por los príncipes de Condé, con su capilla aún de estilo de transición, englobada después por las nobles alas de puro gusto clásico con pilastras corintias construídas por Juan Bullant hacia el año 1547 (fig. 384).

Estos eran los edificios reales más lujosos y visibles, residencias famosas, cuyo nombre por sí solo retrata toda una época; pero en las ciudades de provincias los ricos burgueses seguían con sincero entusiasmo el impulso que daba la Corona. Las primeras manifestaciones del Renacimiento en Francia, en las



Fig. 383. — Castillo de Saint Germain sur Laye.

construcciones privadas, pueden hacerse comenzar en cierta casa de Orleans, llamada de Inés de Sorel, que tiene ya en las lucernas pilastras con grotescos de estilo clásico. En Blois, una casa construída en 1512 por Florimont de Robert, ministro de Luis XII, tiene en el patio dos pisos de órdenes clásicos y unos medallones, en un antepecho, de cerámicas italianas. En Tolosa, el palacio Bernuy tiene un patio enteramente del gusto del tiempo de Francisco I, mientras que la puerta exterior es aún de forma gótica (fig. 389). En París, el palacio de Uzés reproduce en la cornisa la salamandra, emblema de Francisco I (fig. 390); las puertas están decoradas con las coronas y angelotes, con las filacterias y hojas enroscadas, características del estilo decorativo de su tiempo. La misma disposición de la fachada, las pilastras planas sin corresponder á ningún entablamento, las lucernas con sus remates escalonados, hasta la misma combinación de recuadros de piedra negra, como en Chambord, todo en el palacio de Uzés repite, en una morada parisiense, los principios impuestos en los castillos y residencias reales.

Como obras públicas de carácter general de esta primera época del Renacimiento en Francia, tenemos que citar el puente de Notre Dame, en París, construído ya por el viejo fray Giocondo; el Hotel de Ville, por Domenico de Cortona; otro Hotel de Ville en Ruan; el Capitolio de Tolosa, etc., etc. Sin embargo, toda la atención de los reyes está concentrada en sus residencias personales. Ya se comprende, por lo tanto, que por más que los Valois fuesen católicos y vivieran en pugna con el protestantismo, que se infiltraba perezosamente



Fig. 384. — Castillo de Chantilly.

en Francia, no debía ser ésta una época de grandes construcciones religiosas; pocas iglesias se construyen de nuevo, á lo más se decoran ciertas capillas con nuevas bóvedas y monumentos funerarios, ó se reconstruyen las fachadas, dotándolas de puertas adecuadas al estilo nuevo, pero el esqueleto de la iglesia queda siempre gótico: no hay manera de hacer cambiar en un solo siglo á los constructores franceses, familiarizados tan profundamente con las bóvedas por arista. El ejemplo más notable de iglesia del tiempo de Francisco I es la de San Eustaquio, de París, que tal vez fué proyectada por el propio Domenico de Cortona en 1532, quien por esta época ya haría más de treinta y seis años que estaba en Francia. San Eustaquio, de París, tiene cinco naves; en dimensiones es igual á cualquiera de las más grandes catedrales góticas, y las supera, si no en gusto, en abundancia y riqueza de decoración; por todas partes, tanto en el interior como en el exterior, suben pilastras decoradas, que se superponen del modo más gracioso. Las bóvedas son góticas, y, por fuera, los contrafuertes se disfrazan con vestiduras clásicas, pero el conjunto es aún muy análogo al de las grandes catedrales. La fachada de San Eustaquio quedó sin concluir y no fué edificada hasta el siglo XVIII, pero en Tolosa tenemos, en la iglesia de la Dalbade, una puerta de esta época muy notable por la singular manera de representar, en el relieve del tímpano que la remata, el motivo de la coronación de la Virgen entre un coro de ángeles, que aparecía también muy á menudo sobre las puertas de las iglesias góticas (fig. 393).

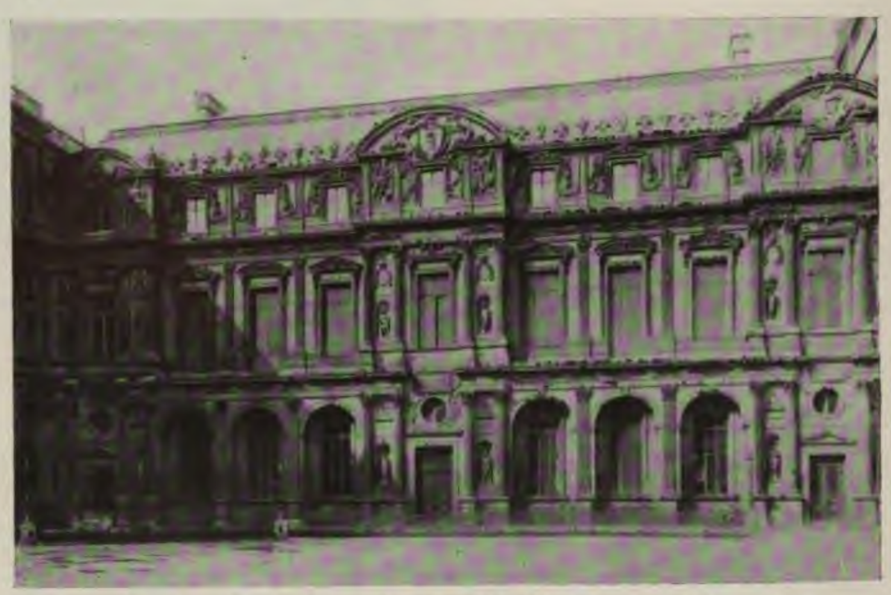


Fig. 385. — Patio del Louvre (ángulo sudoeste), construído por Lescot.

El sucesor de Francisco I en una sola cosa se iguala á su padre, y es en la afición por construir... *la maladie de batir* de los Valois, como dicen los franceses; todos los Valois, hasta los dos últimos, casi degenerados, padecieron esta manía de construir, que fué para ellos como una enfermedad. El reinado de Enrique II, que duró doce años, de 1547 á 1559, no fué tampoco tan largo como el de Francisco I, pero le dió tiempo de empezar construcciones importantes que se encargaron de concluir sus sucesores, sobre todo su viuda, la famosa Catalina de Médicis, cuya influencia debía durar hasta el último de los Valois. Sin embargo, ésta tuvo un papel muy secundario en vida de Enrique II; el monarca estuvo sujeto, hasta su muerte, á la famosa Diana de Poitiers, con la que comparte positivamente el trono. Diana y Enrique se proponen, por de pronto, la reconstrucción del Louvre, que era absolutamente necesaria y que ya había preocupado á Francisco I (fig. 385).

Mientras en las orillas del Loira la corona tenía aquellos magníficos castillos, edificados á la nueva *manera*, y en los bosques que rodeaban á la capital los grandes palacios, como los de *Madrid* y de Saint Germain; en el interior de París, el viejo Louvre era aún, con poca diferencia, un *donjon* de piedra negra, tal como lo habían dejado Felipe Augusto y sus sucesores. Enrique II y Diana de Poitiers encargan la continuación del nuevo Louvre al maestro ya señalado por Francisco I, Pierre Lescot, acaso uno de los familiares del rey y de su favorita, consejero en el Parlamento y posesor de un regular patrimonio, para quien el arte, si no era cosa natural, llegó á serlo por el estudio. Pierre Lescot es, sobre todo, un arquitecto, nada más que arquitecto, y aun podríamos decir tan sólo, el arquitecto del Louvre. Toda su vida parece haber estado absorbida por esta obra, como si fuera de gestación dolorosa; y, efectivamente, el Louvre es un

edificio admirable, con una personalidad plástica poderosísima, pero en el que no se ve el arte fácil de un genio espontáneo, la ligereza de producción de un artista de fecundas inspiraciones. El Louvre impresiona por su gran masa, pero más por su noble aspecto; es un aristócrata de sangre el que lo ha proyectado, un artista acostumbrado desde su infancia á la grave urbanidad del movimiento. Nada del bullicio pantagruelesco de Chambord, con su danza de lucernas en los tejados; las ventanas del Louvre se suceden entre pilastras, alternándose, concienzudamente dibujadas. Los detalles de la cornisa, los medallones y los relieves de las lucernas son á veces, si se quiere, de dudosa inspiración, pero siempre trazados con mano fina que no descuida nada en los contornos (figura 385). Lescot tuvo á su lado en las obras del Louvre al escultor Juan Goujon, del que será necesario hablar más adelante, al tratar de la escultura en esta época. Goujon fué propuesto acaso por Diana de Poitiers, pero se aviene perfectamente con Lescot, que es el que aparece siempre dominando en la obra del Louvre. Enrique II y Diana de Poitiers conocieron su singular valía y le colmaron de beneficios; su salario, sin contar otros emolumentos, ascendía á 1.200 libras anuales.

PATIO DEL LOUVRE

PLAZA DE NAPOLEÓN III

EL LOUVRE POR LESCOT.
EL NUEVO LOUVRE.
LAS TULLERÍAS.

Fig. 386. — Planta del Louvre y las Tullerías.

A la muerte de Lescot, en 1578, sólo una pequeña parte del Louvre estaba terminada, dos alas del primitivo proyecto formando un patio cuadrado (fig. 386). Las otras dos fueron concluyéndose, siguiendo su estilo, después de su muerte, y aun al prolongar el palacio con unas alas exteriores, para reunirlo con las Tullerías, el espíritu de Lescot dominaba sobre sus sucesores; podían éstos cambiar las formas de la arquitectura y la decoración, pero planeaban como Lescot, con aquellas mismas disposiciones de cuerpos salientes, con remates monumentales enlazados por alas de fina composición.

Hemos hablado en el párrafo anterior de las Tullerías como de un edificio que con el tiempo debía verse reunido con el Louvre, y, sin embargo, el nuevo palacio tenía más bien por objeto una demostración de antagonismo á la obra de Lescot. Mientras Enrique II y su favorita Diana de Poitiers aplicaban profusamente, en la decoración del Louvre, sus iniciales entrelazadas, la reina oficial, Catalina de Médicis, lejos de allí, con su pequeña corte, iniciaba la construcción de las Tullerías en lo que entonces eran las afueras de la ciudad.

El arquitecto de las Tullerías era también un francés, De l'Orme, pero no de noble alcurnia como Lescot, sino hijo de un simple albañil de Lyon, y muy propenso á polémicas y discusiones en sus cambios de fortuna. No sabemos por qué lo escogió Catalina de Médicis para dirigir las obras de su palacio, acaso



Fig. 387. — Filiberto de l'Orme. Restos de las Tullerías después de la Commune.

porque había residido largo tiempo en Italia, protegido por el cardenal Bellay, pues la reina, que era italiana, siempre demostró gran preferencia por las cosas de Italia; pero lo cierto es también que De l'Orme estaba ocupado por la favorita en la construcción del castillo de Anet, que pretendía eclipsar todas as demás residencias reales, y esto, naturalmente, no podía ser para la reina una recomendación.

A la muerte de Enrique II, De l'Orme fué separado de su cargo en las Tullerías, como si se le quisiera castigar por haber trabajado para la favorita, y substituído por un italiano, el Primaticio, de la colonia de Fontainebleau. Diana, por sus *mali officii* para con el rey difunto, es desterrada de la corte y tiene que hacer entrega de Anet y Chenonceaux, que se le cambian por el castillo menos vistoso de Chaumont, también en el Loira. De l'Orme, en el tiempo que pasa como si dijéramos retirado, se dedica á escribir obras técnicas de arquitectura y folletos de polémica, en los que no faltan alusiones personales y autoelogios sin reserva. De esta época son sus tratados de *L'Architecture* y *Nouvelles inventions pour batir a petits frais*, en el que propone nuevos sistemas para todo, algunos tan poco ingeniosos que resultarían carísimos, si no fueran impracticables. De l'Orme forma contraste con Lescot, hasta en la suerte que cupo á sus obras; el castillo de Anet, que construyó para Diana de Poitiers, está mutiladísimo; las Tullerías, residencia predilecta de Napoleón III, fueron quemadas cuando la Commune y sólo quedan de ellas algunos restos (fig. 387).

A pesar de la decidida protección que dispensó Catalina de Médicis al arte italiano, la mayoría de los arquitectos de su tiempo son franceses; los italianos puede decirse que no se mueven de Fontainebleau, donde, consagrados á su trabajo, forman como una especie de colonia aparte (fig. 388). Hasta la intervención del Primaticio en las Tullerías no fué permanente y se reclamó de nuevo el concurso de De l'Orme. La colonia de Fontainebleau no parece haber produ-



Fig. 388. — Galería de Francisco I, por el Rosso. FONTAINEBLEAU.

cido maestros directores, como la de Amboise; de allí salen, sólo, pintores al fresco, estucadores y entallistas admirables, que decoran hábilmente los edificios proyectados por los franceses. Las memorias de Benvenuto Cellini, llamado también á Fontainebleau por Francisco I, y que trabaja después para Enrique y Diana de Poitiers, nos enteran algo del escaso y poco respetable personal de la colonia en sus últimos tiempos.

En cambio, forman legión los arquitectos franceses: Bullant, al que ya hemos visto en Chantilly; Du Cerceau, autor de la obra ya citada: *Les plus excellents bastiments de la France*, que es la apología del estilo francés de la época; los innumerables arquitectos de Fontainebleau; los continuadores de Lescot en el Louvre, y hasta los arquitectos de provincias, como el llamado Bachelier, al que se atribuyen la mayor parte de los edificios de Tolosa construídos por esta época, el palacio Lasbordes (fig. 391) y el palacio Assezat, construído en 1555 por orden de Pedro de Assezat, ex consejero del Capitolio (fig. 394), edificio que parece impregnado de las ideas de Lescot, formando como un pequeño Louvre de provincias.

En París abundan los edificios de esta segunda parte del siglo XVI, con sus líneas arquitectónicas dispuestas simplemente, marcando los almohadillados de la sillería, decorados sólo con fajas y cornisas, como una protesta de la profusión decorativa de los tiempos de Francisco I. Es típico, por ejemplo, el palacio Sully, que reproducimos (fig. 392), probablemente construído por Du Cerceau, en el que se nota también la influencia del Louvre hasta en la decoración escultórica con relieves, que parecen repetir, como un eco apagado, las decoraciones de Juan Goujon. Fué una época la de los últimos Valois, en París, de grande actividad constructora, y en toda Francia el arte de construir ya no es un arte misterioso; se han publicado los escritos de De l'Orme y Du Cerceau,



Fig. 389. — Patio del palacio Bernuy. TOLOSA.

se ha traducido Vitrubio y el tratado de Serlio; los órdenes clásicos se manejan, pues, con receta; falta sólo que intervenga el genio personal para animarlos con el toque de gracia que constituye la belleza en arquitectura.

Hacia el final del siglo aparece otro refuerzo, en el repertorio de la composición francesa, con las ideas originales de Mansard, un arquitecto cuya influencia se hace sentir principalmente en el siglo XVII. A él se atribuyen el ala que acaba de cerrar el patio del castillo de Blois, que mandó construir Gastón de Orleans, el palacio del Luxemburgo y multitud de edificios de París del tiempo de Enrique IV y Luis XIII. Su estilo es todavía más libre de decoración que el de los Du Cerceau y De l'Orme; los edificios de Mansard están decorados sólo por los almohadillados de la piedra, con simples frontones y cornisas sobre las ventanas. Su principal invento es la forma de las cubiertas á doble pendiente, rompiendo la línea de los tejados por la mitad, una superior, menos inclinada, y la inferior con más inclinación, en la que se proyectan las lucernas, con lo que se consigue más espacio en este último piso debajo de las cubiertas, que han tomado el nombre de *mansardas* de su inventor el arquitecto Mansard.

Las residencias reales de esta época y los castillos privados se completan en lo posible con jardines.

Ya hemos visto en el castillo de Blois cómo se apreciaba la vista de los jardines desde el palacio de Francisco I, abriendo sus fachadas con logias para poder disfrutar de su perspectiva; pero De l'Orme había de ser el que fijara los caracteres de los jardines franceses, tanto con sus escritos como con sus propias

creaciones. En Meudon, aprovechándose de la situación del castillo sobre la ribera del Sena, donde el terreno desciende en pendiente hasta el río, había trazado una serie de terrazas, escaleras y pabellones con galerías cubiertas y grutas con estuco. Lo mismo parece haber dispuesto en Saint Germain; también quedan vestigios de un jardín bajo, rodeado de pórticos, en Anet, al final del cual había un pabellón para conciertos con una gruta para baños en los sótanos.



Fig. 390. — Palacio de Uzès. París.

Estas grutas rústicas parecen haber sido la gran preocupación de los arquitectos de jardines franceses, y en general, todo lo que fuera una fantástica contorsión de la naturaleza. Bernardo de Palissy, en su *Jardín delectable*, describe su ideal de jardín como un lugar cerrado, donde la más salvaje vegetación se combinara con árboles á los que se hubiese obligado á tomar las formas de columnas, arquitrabes y cornisas. Ceramista y hombre universal, Bernardo de Palissy parece haber construído grutas famosas en el castillo de Ecouen y en las Tullerías, en las que, dentro de las cavernas caprichosas de estalacmitas, se veía la más fenomenal población de reptiles de cerámica de colores, en cuya ejecución no tenía rival.

Sin embargo, lo característico de los jardines franceses son los parterres y avenidas de árboles, en cuyas encrucijadas disponían fuentes con esculturas. Este tipo del jardín francés, ideado por De l'Orme, subsiste todo el Renacimiento; mientras en Italia la naturaleza se urbaniza sin deformarse, en Francia se la hace arquitectónica y geométrica. Los resultados, sin embargo, hacen perdonar lo falso de la teoría; en los grandes espacios llanos de la Francia central hay vastas extensiones para las largas avenidas bordeadas de parterres; realmente, jardines como los del Luxemburgo en París, ó los de Versalles, tienen el mismo interés espiritual, aunque en otro sentido, que el jardín Bóboli, en Florencia, ó la villa Borghese, en Roma.

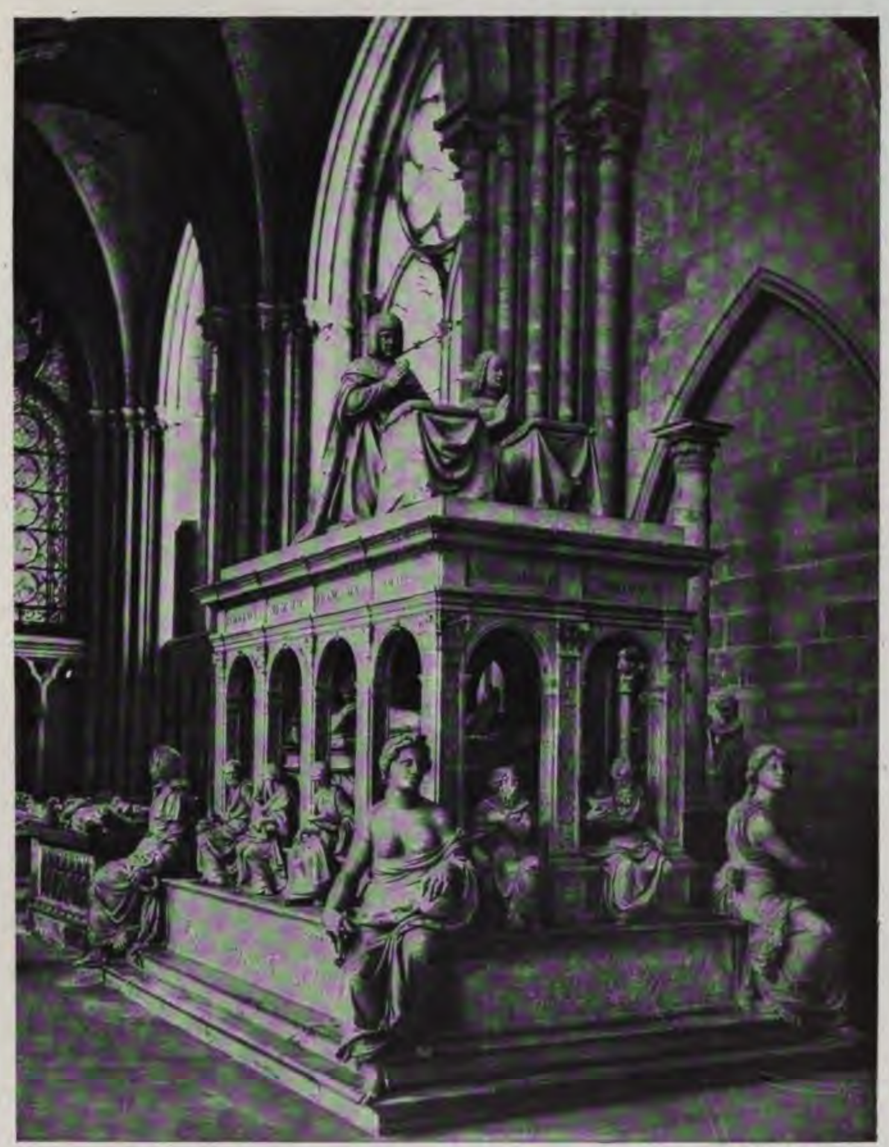
Para acompañar á este arte monumental, la escultura se aplica con ardor á imitar los modelos italianos; los artistas de la colonia de Fontainebleau, sobre todo, cuidan de formar una escuela de decoración muy interesante con plafones y recuadros á la moda de Italia (fig. 388). La escultura, propiamente dicha, se


FOT. A. GARNIER

Fig. 391.— Palacio Lasbordes (interior del patio principal). TOLOSA.

ve aparecer muy raramente; hasta cuando á Fontainebleau llega un escultor como Benvenuto Cellini, se le encargan *objetos artísticos,* ó esculturas para decoración.

Sólo en los monumentos sepulcrales la escultura hace obras algo más que puramente decorativas; generalmente, los mausoleos de los Valois forman un templete abierto con columnas clásicas, en cuyo interior se halla la caja marmórea. En lo alto, arrodillados, están el monarca y su esposa; sobre las gradas



FOT. DE LA C. DE M. H.

Tumba de Luis XII y Ana de Bretaña, en Saint Denis. FRANCIA.

del pedestal hacen guardia alegorías de las Virtudes. Así era el mausoleo de Luis XII y Ana de Bretaña, en Saint Denis (lám. XXI y fig. 389), y así fueron también los de Francisco I y Enrique II, y hasta los de ciertos consejeros como el cardenal Duprat; es un modelo que hizo fortuna y que realmente estaba dentro del espíritu de la época. Recordemos que Miguel Angel también proyectaba el sepulcro del papa Julio II como una logia abierta, con estatuas de profetas y virtudes.



Fig. 392. — Palacio Sully. París.

Varios nombres suenan como autores de estos sepulcros y de otras obras de escultura de la Francia de los Valois, pero dadas las proporciones de este manual, debemos limitarnos á llamar la atención sobre el único escultor verdaderamente genial de la época, Juan Goujon, el colaborador de Lescot en el Louvre. Suya es la deliciosa tribuna de las cariátides, destinada á los músicos, en el salón de baile del Louvre (fig. 395). Hoy este salón sirve de museo de esculturas griegas y romanas; en un extremo, en un gabinete, está la Venus de Milo, y, sin embargo, las obras de Juan Goujon soportan graciosamente la compañía. En colaboración también con Lescot, labró Juan Goujon la fuente llamada de las Ninfas, en París, que es un modelo de gracia decorativa. Primero estaba adherida á un edificio, después se la aisló de todo lo que la rodeaba, reproduciendo su misma fachada en la parte posterior, y más tarde



FOT. A. GARNIER

Fig. 393. — Iglesia de la Dalbade. Tolosa.



FOT. A. GARNIER

Fig. 394. – Palacio Assezat. Patio interior. TOLOSA.

aún, los relieves de las fuentes de las Ninfas fueron substituídos por copias y los originales pasaron al Louvre. (Lám. XXII y fig. 397.) Tienen toda la gracia de las obras de los grandes días del arte, cuando se llega á dominar la técnica y no se sienten aún deseos de virtuosismo. Las ninfas de Juan Goujon son bellas y jóvenes, como los frisos del Partenón ó los relieves del Ara Pacis, aunque no los igualen en profundidad de contenido.

Juan Goujon no es solamente el primero sino también el más grande escultor del Renacimiento francés. A pesar de las pocas obras suyas que conocemos, su técnica aristocrática y refinada sostiénese hasta nuestros días. Sólo Rodin rompe bruscamente esta tradición de la escultura francesa del Renacimiento para lanzarse románticamente unas veces hacia las puras formas griegas, otras hacia los primitivos franceses de la Francia gótica.

Poco sabemos de la persona y la vida de Juan Goujon. Acaso fué oriundo de Normandía, como Diana de Poitiers; al menos se cree suya la tumba del marido de Diana, en la catedral de Ruan. En 1542 se encontraba ya en París, donde se le condenó á un paseo difamante por las calles de la capital, por haber asistido á un sermón hugonote, y á presenciar después la muerte en la hoguera del predicador protestante. Después, en 1544, trabaja por encargo del Condestable de Montmorency, en Ecouen, y en se-



Fig. 395.—Tribuna de las cariátides. *Palacio del Louvre.*



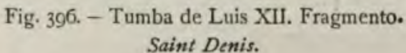


Fig. 396. – Tumba de Luis XII. Fragmento. *Saint Denis.*



Fig. 397. — Juan Goujon. Dos ninfas de su fuente. PARÍS.

guida, acaso protegido por Diana de Poitiers, ya elevada al rango de favorita del rey, es asociado á Pedro Lescot para las obras del Louvre.

Como testimonio de estas relaciones entre Juan Goujon y Diana de Poitiers queda su famoso retrato de la favorita representada como Diana, con el ciervo y los perros. Es una de las obras más excelentes de la escultura francesa de todos los tiempos; el cuerpo eternamente joven de Diana tiene proporciones bien francesas y está colocado con singular elegancia. Diana, completamente desnuda, está sentada sobre la cierva (fig. 398). Este retrato parece haber sido ya estimado como una maravilla desde sus primeros días. Estaba en el castillo de Anet, residencia de la favorita; en los dibujos de Du Cerceau se ve dibujado en medio de un patio, *la cour de la Diane,* que parece haber sido construído expresamente para esta escultura de Juan Goujon. Después, cuando Anet fué destruído por la revolución, fué un verdadero milagro que se respetara esta escultura, que ha pasado finalmente al Louvre.

La pintura produce aún menos que la escultura; no hay arte original francés de pintura del tiempo de Francisco I; se vive de los italianos; en Fontainebleau, el Primaticio y el Rosso hacen todo lo que pueden para la decoración del palacio. Vienen, por lo demás, pintores ilustres; Francisco I llama á Andrea del Sarto y á Leonardo de Vinci, que pasó en Francia los últimos años de su vida. Sus decoraciones en el palacio de Amboise han desaparecido; recientemente se ha descu-



Fig. 398. — J. Goujon. Retrato de Diana de Poitiers, procedente del castillo de Anet LOUVRE.



FOT. ANDERSON.

Fig. 399. — Clouet. Diana de Poitiers en el baño.
Colección Cook. RICHMOND.

bierto en Meillant un retrato de Carlos de Amboise en el que se ha querido reconocer su gran estilo (fig. 400).

Sólo más tarde, en el reinado de Enrique II, nace un pintor de alma francesa, que pinta para los franceses: un tal Clouet, del que nos quedan multitud de retratos á la punta de plomo, de la corte de los últimos Valois. Su retrato de Diana de Poitiers haciendo su *toilette* en el baño no tiene la pureza artística del retrato de Juan Goujon, pero es todavía muy sugestivo (fig. 399).

Deberíamos hablar



Juan Goujon y Lescot. Fuente de las Ninfas. París.

ahora, para terminar, de las artes menores. La cerámica característica de Bernardo de Palissy, y los tapices, llenos de ingenuidad flamenca aunque coloridos de tonos italianos, son acaso las dos artes más originales en que empieza á manifestarse el gusto francés de estos tiempos de transición (fig. 401).



Fig. 400. — Retrato de Carlos de Amboise.

Fué ésta, sobre todo, la gran época de las tapicerías de Bruselas, que se reconocen por su marca de las dos BB. No se hacían sólo en la propia ciudad de Bruselas, sino también en las poblaciones vecinas, Tournai, Enghien, Audenarde, y hasta en la antigua Brujas. Sus grandes tapices, con asuntos alegóricos y mitológicos, están rodeados generalmente por una ancha orla de flores, hojas y frutos. Grandes figuras llenan el cuadro, cuya ejecución es inimitable. Hasta los italianos acuden al Brabante para adquirir sus tapices y Rafael manda allí sus famosos cartones para labrar los del Vaticano. Así el arte italiano se hace sentir pronto en las fábricas locales; los mismos artistas del país siéntense sugestionados por el Renacimiento clásico, y muchas de las alegorías y símbolos medioevales que aun en los primeros años del siglo XVI aparecían en los tapices de Bruselas, son substituídos por temas bíblicos ó clásicos. Los colores también se hacen más brillantes: así vemos los bellos asuntos evangélicos en los tapices de Rafael, los triunfos de los dioses, del palacio de Madrid, asuntos de caza y cuadros casi naturalistas. En París había también muchos talleres de tapices y Enrique II estableció uno en la Trinidad, á modo de tentativa inicial de lo que después serán los Gobelinos.



Fig. 401. — Tapicería francesa del siglo XVI.

Los muebles de la época de los primeros Valois son aún de carácter gótico con alguna mezcla de formas clásicas; citaremos, como ejemplo, la sillería con taraceas del castillo de Gaillon, hoy en el Museo de Cluny, muy típica de este estilo. Los maestros italianos de Fontainebleau imprimen al arte suntuaria francesa su carácter clásico definitivo.

Resumen. —Una primera importación en grupo de artistas italianos se verifica ya en tiempo de Luis XII, quien los instala, formando una colonia, en el castillo de Amboise. El más notable de este grupo era un tal fray Giocondo; su compañero más joven, y discípulo, Domenico de Cortona, se queda en Francia hasta su muerte, ejecutando obras tan características como el ala de Francisco I del castillo de Blois, acaso el singular castillo de Chambord y un edificio tan importante como el *Hotel de ville* de París. Francisco I construye también los castillos de Saint Germain, el de Boulogne, llamado de *Madrid* en recuerdo de su cautiverio, y el de Fontainebleau, donde se instala otra colonia de artistas italianos, de la que los más notables fueron Rosso de Ferrara y el Primaticio. Benvenuto Cellini fué también una temporada huésped de Fontainebleau. El segundo Valois, Enrique II, con su favorita Diana de Poitiers, prestan su atención á las obras de reconstrucción del Louvre, según una planta nueva, iniciadas por el arquitecto Pierre Lescot, con la colaboración del gran escultor Goujon. Lescot deja sólo terminado un ángulo del patio cuadrado, pero su estilo se impone á sus sucesores. Mientras tanto, la reina Catalina de Médicis construye su palacio de las Tullerías, que con el tiempo debía unirse al Louvre. El arquitecto de las Tullerías, el lionés Filiberto de l'Orme, era por temperamento pendenciero y exaltado, aunque también gran artista, más notable que Lescot por muchos conceptos. Filiberto de l'Orme construye una infinidad de otros edificios principescos, entre ellos el castillo de Anet, para Diana de Poitiers, donde estaba la famosa estatua de Diana por Juan Goujon, actualmente en el Louvre. Juan Goujon es el único escultor verdaderamente francés de la época; además de la decoración del Louvre, labró, en colaboración con Lescot, una fuente llamada de los Inocentes, con relieves de ninfas echando agua que son una maravilla. En pintura, sólo Clouet hace obras originales y francesas con sus retratos; todo lo demás es puro arte italiano.

Bibliografía. — De l'Orme: *Nouvelles inventions pour bien batir a petits frais,* 1561. *L'architecture,* 1567. — Du Cerceau: *Les plus excellents bastiments de France,* 1576. — Chevalier: *Histoire de Chenonceaux,* 1868. — Palustre: *La Renaissance en France,* 1889. *L'architecture de la Renaissance,* 1892. — Courajod: *Origines de la Renaissance,* 1901. — Geymuller: *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich,* 1901. — Lemonnier: *Philibert de l'Orme,* 1910. — Ward: *The architecture of the Renaissance in France,* 1911. — Pierre de Nolhac: *Les chateaux de France.*



FOT. A. GARNIER

Fig. 402. — El palacio de Pierre. Tolosa.



FOT. NEUE PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT.

Fig. 403. — Vista del castillo de Heidelberg desde la otra orilla del Neckar.

CAPÍTULO XIII

EL RENACIMIENTO EN ALEMANIA DURANTE LA REFORMA. — ARQUITECTURA Y ESCULTURA. ALBERTO DURERO, LUCAS CRANACH Y HOLBEIN.

El renacimiento artístico que agitó la Europa durante el siglo XVI, repercutió extrañamente en Alemania. No fué en ella, como en Italia, una tentativa feliz de resurrección del arte clásico, ó una penetración del arte italiano, como en Francia y España, sino una renovación intensa del espíritu germánico, sobreexcitado por la Reforma, y el afán de saber, exacerbado en todo el mundo por aquel tiempo. Durero, á quien tendremos que citar muy á menudo en este capítulo por sus escritos, y que es todavía hoy la representación más elevada del arte germánico, teoriza, como Leonardo y San Gallo, sobre el arte de la fortificación, sobre las dimensiones y proporción del cuerpo humano, sobre geometría, arquitectura y pintura. «No obstante, otros vendrán, estoy seguro de ello, — dice Durero, — que escribirán de estas materias y pintarán mejor que yo, porque yo conozco el verdadero valor de mis obras y sus faltas. Pluguiera á Dios que yo pudiese ver las obras y aprender del arte de los grandes maestros de las generaciones futuras. ¡Oh!, ¡cuán á menudo en mis ensueños he percibido grandes obras de arte, y bellísimas cosas, que se han desvanecido al despertar, perdiendo hasta el recuerdo dulce que en mí dejaron! Que nadie se avergüence, pues, de aprender, porque una gran obra requiere consejo y estudio.»



Fig. 404. — Patio del castillo de Heidelberg.

Este párrafo es para nosotros una revelación de toda la Alemania de esta época. Algo semejante dirían Leonardo y Miguel Angel, pero ¡con qué otro acento que en la *confesión* de Durero! También ellos estudian, analizan, critican... también ellos esperan algo, pero su ideal de belleza no es un sueño, es la realidad de las cosas vivas; sus maestros no son los futuros, sino los antiguos, que labraron esos mármoles aún palpitantes que resucitan al abrir el suelo ó de entre los escombros de las ruinas. Como ya hemos dicho, en lo único en que coinciden los grandes espíritus de Italia y Alemania por este tiempo es en el afán de averiguar, en una especie de emancipación crítica que fué preludio del espíritu científico de nuestros tiempos. Pero en el terreno del arte, en estos países de la Reforma, el ideal nuevo, como los ensueños de belleza de Durero,

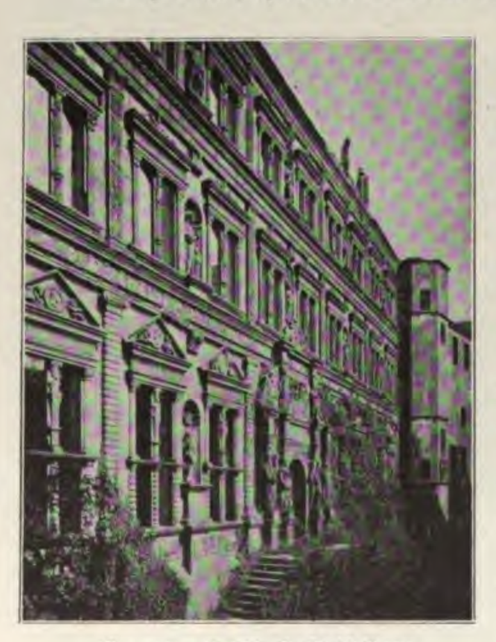


Fig. 405. — Castillo de Heidelberg.
Ala del tiempo del elector Otón Enrique.



Fig. 406.— Palacio comunal de Brema.

se desvanecía antes de despertar, sin llegar á precisarse nunca. Nadie más benévolo que el autor de este libro para la obra general de la Reforma en otras direcciones, pero en arte no puede menos de reconocer que sus resultados fueron bien escasos. En el transcurso de este capítulo podremos estudiar las obras de dos ó tres grandes pintores verdaderamente ilustres, pero ni un solo escultor cuyo nombre evoque para nosotros algo nuevo, ni un arquitecto genial, en esta época de lucha de la Reforma. Mientras en la odiada Roma de los Papas, en la Babilonia apocalíptica de los dibujos de Durero, se levanta la colosal obra de San Pedro, y tantas otras iglesias y palacios maravillosos, en Alemania, agitada por las luchas políticas y religiosas, apenas en algunos edificios públicos, casas gremiales y palacios municipales, aparecen las formas de una nueva arquitectura.

Y no es porque la Reforma de Alemania fuese deliberadamente contraria á las cosas de arte. Las grandes iglesias y las catedrales góticas se conservaron casi intactas; Melanchthon recomienda conservar también las vidrieras, «porque ellas nunca fueron objeto de culto». En muchas ciudades la Reforma se hizo gradualmente, lo mismo que en los espíritus. Todavía hoy resulta difícil precisar si Erasmo, Durero y Holbein fueron protestantes en el sentido que á esta palabra damos actualmente. Los resultados y la transcendencia de la Reforma no se hicieron patentes hasta más tarde; los intelectuales *frondistas* alemanes no se daban cuenta de toda la importancia de sus actos cuando restablecían la comunión bajo las dos especies y celebraban la misa en lengua vulgar. Hasta algunas órdenes religiosas, como los benedictinos y agustinos, cooperaban á esta obra, que parecía sólo una reforma inofensiva. La ruptura con Roma no hubiera sido



Fig. 407. — Casa de los mercaderes de paños. BRUNSWICK.

completa si no hubiese convenido por razones económicas y políticas. El emperador Maximiliano solía decir que la curia romana sacaba de sus estados el doble que él en contribuciones. Las tierras del imperio estaban disgregadas en pequeñas nacionalidades y repúblicas casi independientes, y éstas, desatendiendo las grandes razones de conciencia que proclamaban algunos, se conservaban ó no adictas á Roma según convenía á su política en aquel instante. Así se explica que la mitad de Alemania sea aún católica; que, en Suiza, el cantón de Friburgo cambiase de religión varias veces, según variaban las circunstancias, y que en las puertas mismas de Ginebra, la gran ciudad calvinista, toda la Saboya permaneciese fiel al Papa, sin la más ligera infiltración de protestantismo. La verdadera Reforma religiosa, la restauración de todas las cosas en Cristo, como pedía San Pablo, y en nuestros días Pío X, está aún por venir.

Hemos hecho esta digresión para explicarnos en cierto modo cómo un movimiento de tan grandes consecuencias sociales como la Reforma, resultó casi estéril en el terreno del arte. Sus hombres nos interesan, es cierto, pero no sentimos por ellos ni por sus obras mucho entusiasmo; nos interesa Erasmo, por sus viajes y su espíritu original y observador, pero podríamos muy bien pasarnos sin su *Elogio de la Locura*. No hubo una verdadera *conversión* del espíritu en la mayoría de las gentes. La Reforma se hacía entre burlas y veras, sin aquella gran fe y entusiasmo que levantan los corazones; más tarde, con las guerras de religión, aparecen los grandes caracteres, pero entonces la lucha impide que haya calma suficiente para la aparición de una nueva escuela artística.

Lo más singular es la insignificante penetración del arte italiano, que, sin



Fig. 408. — Casas antiguas. *Francfort.*



Fig. 409. — Casa de Brema.

embargo, se reconoce como superior. La mayoría de los literatos y artistas alemanes del siglo XVI han viajado por Italia, y Alemania, á su vez, está llena de arquitectos italianos, cuya eficacia, en el sentido de hacer prosélitos, parece mucho menor que la de los italianos que trabajaron en Francia y España. La corte nómada de Maximiliano y de Carlos V tiene su residencia oficial en Habsburgo, ciudad de la Alemania del Sur, y por esto la influencia italiana resulta allí más sensible; en el Norte, en cambio, el estilo de los Países Bajos deja sentir su influencia mucho más.

El más famoso monumento del siglo XVI, en Alemania, es el castillo, hoy en ruinas, de Heidelberg, incendiado por los franceses cuando las guerras de la Revolución y restaurado sólo en parte (figs. 403 y 404). Hoy aquel sitio pintoresco y sentimental es el peregrinaje obligado de la romántica juventud estudiantil, que va á buscar en aquellos muros ruinosos las visiones de los padres de la Germania actual, que pretende nació su espíritu en los días de Durero y Martín Lutero. La situación del edificio, en la vertiente de una verde colina, es



Fig. 410. — Casa antigua. HILDESHEIM. Fig. 411. — Casa del ángel de oro. HILDESHEIM.

admirable (fig. 403). El castillo en sí mismo, que tiene una planta cuadrada alrededor de un patio, es una reunión de construcciones de diferentes épocas (fig. 404). El ala del tiempo del elector Otón Enrique, de mediados del siglo XVI, que da fisonomía al castillo, fué añadida á construcciones anteriores (fig. 405) y es de gusto flamenco muy acentuado; escultores de los Países Bajos fueron contratados para labrar las estatuas de las fachadas. El ala del tiempo de Federico IV, que ha sido recientemente restaurada, es una imitación de la anterior, pero todavía resulta más sensible en ella la influencia flamenca; los altos piñones de las fachadas rematan en una silueta curvilínea, como en los edificios de Flandes y Holanda.

Este es casi el único edificio principesco de la época que se conserva en Alemania, pero las grandes ciudades libres poseen aún espléndidas casas comunales en las que se percibe también algo del estilo del Renacimiento. Habsburgo tiene una casa comunal ya de principios del siglo XVII, pero en la que su autor, Elías Holl, quiso imitar los grandes monumentos italianos que había visto en sus viajes, como el palacio ducal de Venecia y la Basílica de Vicenza. Algunos de estos palacios comunales alemanes tienen una logia ó pórtico inferior, con una terraza ó balcón en el primer piso; así son los pórticos del palacio comunal de Rotenburgo y el tan característico de Brema, que reproducimos en la figura 406. Existen también en él, adosadas al muro exterior, las estatuas de reyes y electores que encontramos en los edificios municipales góticos de Alemania, pero el pórtico inferior es italianizado; en cambio, el cuerpo central y las lucernas pertenecen más bien al estilo de los Países Bajos. En Colonia, el palacio municipal tiene una logia de dos pisos con arcadas, de gusto más puramente clásico que las del palacio de Brema.



Fig. 412. — La Santa Cena. Retablo de la iglesia de San Jaime. ROTENBURGO.

Las casas gremiales son también á veces de grandes dimensiones, pero conservan con mayor persistencia el antiguo carácter germánico. La decoración italiana se aplica sólo en los detalles; los pisos se superponen sin respeto á la proporción clásica y terminan en complicados piñones, llenos de esculturas y relieves. Una de las más características es la casa de los mercaderes de paños ó tejidos de Brunswick, toda ella de piedra (fig. 407). Las viviendas particulares tienen la misma disposición alargada y alta, que recuerda las casas de la época gótica (figuras 408 y 409); sólo cambia la decoración, con cariátides y volutas complicadas; á veces la parte superior es de madera; otras, la fachada está revestida de estuco con una ingenua policromía de gusto más ó menos clásico. Son característicos también, como motivos alemanes de decoración, los obeliscos que se aplican por remate de los contrafuertes y pilastras.



Fig. 413. — Alberto Durero. Auto-retrato. *Museo del Prado.* MADRID.



Fig. 414. — Alberto Durero. Auto-retrato. *Pinacoteca de Munich.*

En la región del Hartz, donde la madera es tan abundante, las casas se hacen de leños, con sus ensamblados verticales y proyectando los pisos hacia afuera, como en la Edad media (figs. 410 y 411). Sólo los adornos van haciéndose clásicos, pero ¡cuán difícilmente y aun á medias!

Esta breve enunciación de algunos edificios alemanes del siglo XVI dará una idea, no de lo que hay, sino de lo que falta. No creemos haber olvidado ningún monumento importante, y, sin embargo, cuán poco es, positivamente grande y moderno, lo que hemos podido señalar, en comparación con lo que se producía en Italia, Francia y España por esta época. Lo mismo sucede en escultura: los artistas continúan en sus temas medioevales, persisten en la composición de las ropas y en las decoraciones polícromas y doradas, con las que consiguen á veces grandes resultados, aunque ajenos siempre al sentido de la imitación elevada de la realidad hacia el cual se había orientado el arte italiano. Reproducimos el famoso altar del cenáculo de Rotenburgo, de la iglesia de San Jaime, — obra de un gran escultor llamado Riemenschneider, quien trabajaba ya dentro del siglo XVI, — para que se vea cuán poco hay de moderno todavía en la talla de las estatuas que lo adornan (fig. 412).

Finalmente, entramos en el campo de la pintura, y aquí sí que las cosas cambian, pues en él aparecen por lo menos tres grandes maestros modernos: Durero, Cranach y Holbein.

Alberto Durero era hijo de Nuremberg; con orgullo añadía siempre las palabras *nóricus civis* al firmar sus cartas y pinturas. Sin embargo, el padre del mejor pintor de Alemania no era alemán, sino un platero oriundo de Hungría. «Hombre puro y hábil, pasó su vida en gran labor, — escribe el hijo en sus memorias, — no teniendo nada más que el producto de su trabajo, que apenas era bastante para sostener á su esposa y sus hijos. Él me envió á la escuela hasta que supe leer y escribir, — sigue diciendo Durero; — entonces me tomó para sí, para enseñarme su propio arte. Pero yo, estimando más el arte del pintor que el del platero, se lo comuniqué á mi padre, causándole pena del tiempo perdido, hasta que me llevó de aprendiz á Miguel Wohlgemuth, para que le sir-

viera por tres años. Durante este tiempo, Dios me dió diligencia para aprender, pero tuve que sufrir mucho de sus ayudantes.»



FOT. ANDERSON.

Fig. 415. — A. Durero. Retrato de Hans Imoff. *Museo del Prado.* MADRID.

A la salida del taller de Wohlgemuth, empieza Durero sus viajes por Alemania, *Wanderjahre*, por cuatro años, como un Guillermo Meister de nuestros días. De su aspecto físico entonces, como un *dandy* germánico, sin sombra de *snobismo*, dará idea el singular retrato del Museo de Madrid, una variante del cual causaba ya la admiración de Goethe (fig. 413). «Cuando yo regresé á casa, — dice en sus memorias, — Hans Frey trató con mi padre, y dióme su hija Inés, con doscientos florines de dote, casándonos el lunes antes de la fiesta de Santa Margarita del año 1494.» De esta unión no tuvieron hijos; la esposa de Durero, que le sobrevivió, le acompaña en alguno de sus viajes, pero no parece haber sido una persona extraordinariamente espiritual, ni siquiera una compañera interesante. Durero fué, pues, un solitario en su vida interior; tiene grandes amigos, está en relación con todo el mundo intelectual y artístico de su época, pero en el fondo de su alma hay un calor de sentimientos que no recoge nadie. El maravilloso retrato del Museo de Munich nos presenta al gran pintor en el apogeo de su vida, á los veintiocho años, cuando llevaba seis de matrimonio (fig. 414).



Fig. 416. — Alberto Durero. Retrato de Jerónimo Holzschuler.

Por aquel entonces Durero tenía ya casa y taller en Nuremberg, y estaba en relaciones amistosas con lo más selecto de su ciudad natal. El burgomaestre Vilibaldo Pirkheimer le anticipa hasta cien florines para un viaje que hubo de hacer á Venecia, donde es posible que hubiese estado ya antes. Era esto en 1506. Durero tenía treinta y cuatro años y se



Fig. 417. — Alberto Durero. Adoración de los Magos. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.

hallaba en el apogeo de su genio. «Lo que me gustaba once años antes, no me gusta ahora», dice en una de sus cartas desde Venecia. En esta ciudad vive Durero entre la colonia de mercaderes alemanes y para ellos pinta el altar de su capilla gremial. «Tengo entre los italianos buenos amigos,—dice,—pero me han recomendado no comer ni beber con los pintores.» El único que le quiere generosamente es Bellini, el más viejo y el mejor pintor de Venecia por aquel tiempo. Las cartas de Durero en aquellos días dan idea de la especial curiosidad estética que se despertaba en Alemania antes de la Reforma; sus amigos le abruman de encargos, sobre todo joyas raras y libros. Todos se dirigen á él por mediación de los agentes de Imoff, los banqueros *dilettanti* de Nuremberg, que, como una especie de Médicis alemanes, tenían sucursales por toda Europa. Acaso el prodigioso retrato de hombre del Museo de Madrid, que pintó Durero, sea el de Hans Imoff, el jefe de la casa por aquella época (fig. 415).

De antes de su viaje á Venecia es aún la bella adoración de los Magos, del Museo de Florencia (fig. 417), pero á su regreso fué cuando Durero pintó la mayor parte de sus cuadros, y esos retratos admirables que nos lo muestran tan profundo psicólogo y pintor al mismo tiempo (fig. 416). Son de esta época también la mayor parte de sus famosos grabados; era éste un arte que no exigía de Durero el trato y la relación directa con los compradores, como las pinturas, que



Fig. 418. — Alberto Durero. Adoración de los Magos. Dibujo. *Biblioteca Albertina*. VIENA.

tan pesado se le hacía. Tenemos por testimonio sus cartas á un mercader de Francfort, de nombre Heller, que le había encargado una pintura; por ellas sabemos lo que sufrió el pintor é hizo sufrir al pobre burgués, que no quería morirse sin ver terminado el cuadro que destinaba á la capilla donde debía ser enterrado. Durero no era un misántropo, ni un extravagante genial como Leonardo; más bien podemos compararle con el Greco ó Miguel Angel; su grande alma vivía como atormentada por algo que él mismo no alcanzaba á explicarse y que más los demás aún menos podían comprender.

Su fama crecía, sin embargo, y contribuían no poco á extender su popularidad las repetidas ediciones de sus grabados, que llegaban hasta Italia. El emperador Maximiliano, poco antes de morir, le había señalado una pensión anual de cien florines; los grandes ingenios de la Alemania de aquel tiempo se honraban con su amistad. Nada puede darnos mejor idea de la reputación de Durero que el diario de su viaje á los Países Bajos, que emprendió ya al atardecer de su vida, por el año de 1520. El pintor alemán es recibido como un gran maestro hasta por las gentes más humildes; los posaderos no quieren cobrarle lo que ha gastado ó se contentan con un dibujo suyo. La princesa Margarita, hermana de Carlos V, gobernadora de los Países Bajos, le recibe también con gran favor, los pintores de Amberes le dan un banquete espléndido en su casa gremial. «El domingo, 5 de Agosto, los pintores me invitaron en su casa, con



Fig. 419. — Durero. Lucrecia.

mi esposa y su camarera. Todo el servicio era de plata y había otros espléndidos adornos... los manjares costosísimos. Todas las esposas de los pintores estaban en la compañía. Yo me senté en la cabecera y ellos á cada lado, como un gran señor. Todos hicieron lo posible para serme agradables, y cuando estábamos así, con tanto honor, llegó el Síndico de Amberes, con dos servidores, y me presentó cuatro jarros de vino, en nombre del consejo de la ciudad, deseándome todo el bien posible. Después vino el maestro de los carpinteros y presentóme otros dos jarros, ofreciéndome sus buenos servicios. Así pasamos una noche alegre, hasta muy tarde, en que toda la compañía nos acompañó á la posada con linternas, honrándonos mucho.»

Durero, en su viaje á Flandes, visita naturalmente las grandes pinturas de los maestros del siglo XV; en Bruselas ve «cuatro pinturas del gran maestro Roger Van der Weyden;» en Gante, el políptico del Cordero, de los Van Eyck, «la más preciosa pintura, llena de pensamiento». Pero con su curiosidad germánica quiere ver también todo lo exótico: un león que había en Gante le interesa tanto como el cuadro de los Van Eyck; las cosas que llegaban de América le llenan de estupor; hace un viaje para ver una ballena que se había pescado en Zelanda...

Hemos copiado estos pasajes pintorescos porque no es frecuente hallar un gran artista, como Durero, que comunique tantos detalles personales de su vida. Sus últimos años los pasa Durero en su casa de Nuremberg, considerado ya como uno de los personajes más importantes de la Alemania de su época. Su espíritu no se adormece con el éxito; de entonces data su obra suprema, el díptico llamado de los Cuatro temperamentos, con los apóstoles San Juan, San Pedro, San Pablo y San Marcos, que regaló al consejo de la ciudad. Esta obra, la más popular de Durero, estuvo en Nuremberg hasta que,



Fig. 420. — Lucas Cranach. La fuente de Diana.
Museo de Cassel.



FOT. BROGI

Fig. 421. — Lucas Cranach. Adán y Eva. *Museo de los Uffici*. FLORENCIA.

un siglo después, Maximiliano de Baviera se la hizo regalar y hállase hoy en la Pinacoteca de Munich. (Lám. XXIII.)

El acuerdo del consejo municipal de Nuremberg, aceptando el regalo de este díptico, es del 6 de Octubre de 1526; un año y medio después moría Durero,



Fig. 422. — Lucas Cranach. Retrato.
Museo de Bruselas.

entre el duelo universal de toda Alemania. «Cristo, en la plenitud de su sabiduría, — escribe Lutero al saber su muerte, — se le habrá llevado de estos tiempos difíciles, y de los posiblemente más turbados aún, que están por venir, para que, quien era digno de mirar no más que excelencias, no fuese forzado á ver tan viles y tristes cosas como nos esperan. Dios le tenga en paz.» Este fué el responso de Alemania á la muerte de su más grande artista. Durero la representa por su ardiente deseo. Fué un artista genial y popular á la vez; lo que él sufrió y sintió en la intimidad de su conciencia, el pueblo, que acaso no lo hubiera entendido en sus cuadros, lo comprendió por sus series de grabados. De sus relaciones con los primeros hombres de la Reforma dan testimonio muchos escritores contemporáneos; sin embargo, Durero no se decidió á tomar partido por ninguno, ó más bien podríamos decir que tomó partido por todo lo justo que veía en cada bando. Condena en sus grabados á la Roma de su tiempo, pero sus series de representaciones evangélicas responden á la tradicional piedad para con los Reyes Magos, la Virgen, etc. En Roma se buscan sus grabados, Miguel Angel los admira; Rafael, por intermedio de su agente en Flandes, le propone un cambio de ellos por dibujos. Los hombres de la Reforma, por su parte, se disputan su amistad. Melanchthon, que á menudo comía con Pirkheimer y Durero, decía que, aunque excelente el maestro en el arte de la pintura, ésta era la menor facultad de todas las que poseía.

No dejó discípulos, como no había tenido maestro. En el taller de Wohlgemuth aprendió la técnica del arte, pero no fué allí donde se formó su espíritu, sino en sus viajes. Los grabados y los escritos de Durero influyeron, sin embargo, de un modo colosal en la generación subsiguiente: una serie de pequeños maestros de la Alemania del Sur conservaron, hasta fines del siglo XVI, la tradición de una escuela germánica de pintura. El más popular de todos, en su tiempo, fué Lucas Cranach, cuyo taller de Wittenberg fué un centro de gran actividad artística donde trabajaron él y su hijo con algunos discípulos. Cranach es ya el pintor decidido de la Reforma; en Wittenberg estaban Lutero y los principales humanistas protestantes: para ellos, principalmente, pinta retratos, y



Alberto Durero. San Juan y San Pedro. San Pablo y San Marcos.
Museo de Munich.




Fig. 423. — Cranach. Venus. *Museo de Francfort.*

también cuadros de género, con alegorías mitológicas. Ya Durero había representado de un modo muy germánico la forma humana desnuda en sus Adán y Eva, de Florencia, y en la obesa Lucrecia, del Museo de Munich (fig. 419). La forma femenina se hace aún más singular y germánica en los cuadros de Cranach; su Eva, del Museo de los Uffici, es como una *Fräulein* moderna, alta y bien formada para las funciones de la maternidad á pesar de su carita tan ingenua (fig. 421). El atractivo de su belleza casi ha desaparecido en la curiosa mujercita desnuda que representa á Diana en la fuente, del Museo de Cassel (fig. 420). Una Venus de nariz arremangada, del Museo de Francfort, cubre su desnudez casi infantil con un velo completamente transparente (fig. 423). Su cuerpo está retorcido, como el de todas las mujeres de la época, deformadas por los corsés de talle alto.

Estas figuras germánicas femeninas forman curioso contraste con las de los grandes pintores italianos de la época. Mientras Durero y Cranach pintaban sus Venus ó Evas delgadas de cintura, sin caderas, Ticiano y Giorgione pintaban sus inmortales figuras de maravillosas mujeres. Durero ya había advertido su propia inferioridad. «Hay que alabar á los italianos, — escribía á Pirkheimer, — por sus figuras desnudas, y, sobre todo, por su perspectiva.» No obstante, en los retratos, Cranach y Durero superan en profundidad psicológica á los mismos italianos. El retrato de hombre de Lucas Cranach, del Museo de Bruselas, con los ojos brillantes, la boca y la nariz curvada con nerviosa inquietud, demuestra de lo qué era capaz el pintor de Wittenberg cuando desplegaba toda la fuerza de su genio (fig. 422). Cranach y su contemporáneo Grünewald son tam-



Fig. 424. — Holbein. Cristo en el sepulcro. *Museo de Basilea.*

bién magistrales paisajistas, pintando sus escenas en pleno ambiente de naturaleza romántica, con árboles húmedos y el suelo lleno de musgo, con fantásticos fondos montañosos.

Por esto, el último gran pintor de esta escuela germánica de la Reforma, Holbein, es sólo un retratista. Aunque hijo de Augsburgo, Holbein pasa todo el tiempo que le dejan libre sus viajes en Basilea, donde se encuentra hoy la más importante colección de sus obras, reunida en el Museo; el nombre de Holbein va siempre unido con el pensamiento al de esta ciudad. Aunque al final de su vida pasa á Inglaterra y acaba por avecindarse allí, en Basilea es donde se formaron su espíritu y su arte.



Fig. 425. — Holbein. Retrato de Bonifacio Amerbach. *Museo de Basilea.*

La pequeña ciudad suiza de las orillas del Rhin era un importante centro de estudios, por su universidad y sus imprentas, cuando Holbein fué á establecerse en ella.



Fig. 426. — Holbein. Retratos del burgomaestre Jacobo Meyer y su esposa. *Museo de Basilea.*

Allí residía entonces Erasmo, del que Holbein pintó varios retratos que se han hecho muy populares, y sus editores, como Froeben y Amerbach, eran no sólo industriales impresores, sino notables eruditos y coleccionistas. Holbein recibe varios encargos del consejo municipal y de burgueses acomodados, que solicitan les decore sus casas ó pinte retablos para sus capillas. Muchas de estas obras, sobre todo los frescos, han desaparecido; para darnos idea de lo que fueron, no queda más que la *predella* con el Cristo en el sepulcro, de un famoso retablo de la Pasión, que se reputaba la obra maestra de Holbein (fig. 424). Así y todo, aquella figura del Cristo muerto, con los ojos y la boca abierta, como los de un ajusticiado, causa dolor y pasmo, casi espanto, al contemplarla en la pequeña sala del Museo de Basilea. Cristo ha muerto, era hombre mortal: cuanto más humana sea la representación de su cuerpo inánime, más grande será la gloria de su resurrección. El naturalismo del



Fig. 427. — Holbein. Retrato de un joven. *Museo de Nueva York.*



Fig. 428. — Holbein. Retrato de Enrique VIII. *Galería Corsini.* ROMA.

hombre difunto, del Museo de Basilea, se halla de acuerdo con la crítica de los reformadores; allí enfrente está Erasmo, acaso traduciendo del griego, por primera vez, el Evangelio de San Juan; allí está el retrato de Amerbach, el impresor inteligente, con su gorrilla elegante y la inscripción que le acredita de erudito (fig. 425).

No todos en Basilea estaban por la Reforma, ni había aquella unanimidad que rodeaba á Durero en Nuremberg ó á Cranach en Wittenburgo. El burgomaestre, Jacobo Meyer, hacía alarde de fidelidad á la iglesia romana, encargando á Holbein un altar con la Virgen y, á sus pies, él con su esposa é hijos, obra que es hoy una de las más excelentes del artista. La Virgen con el Niño hace



Fig. 429.— Holbein. Retrato de Ricardo Southewell. FLORENCIA.

Fig. 430. — Holbein. Retrato de un embajador. *Galería Nacional.* LONDRES.

gala de una juventud que envidiarían las mismas Madonas de Rafael; su manto rojo es de un exquisito tono esmaltado. Los retratos de Meyer y su familia son de un naturalismo distinguido que caracteriza las obras de Holbein.

Años antes había pintado un retrato del propio Meyer y su esposa, en un hermoso plafón doble (fig. 426). Estos dos tipos suizos, el buen burgomaestre de su patria adoptiva y su hacendosa mujer, todavía bella, están admirablemente retratados. En el altar ya mencionado, que Holbein hubo de pintar diez años después, Meyer es ya más viejo, su esposa va tapada y con un manto de invierno, como las mujeres suizas de nuestros días.

Los esfuerzos de Meyer y otros contemporizadores no pudieron conseguir que la contienda entre reformadores y partidarios de Roma fuese puramente intelectual, y los dos bandos enemigos llegaron á un estado de apasionamiento que la vida en Basilea se hizo imposible.

Erasmo emigra entonces, y Holbein, aunque dejando en Basilea á su esposa y sus hijos, marcha á Inglaterra, recomendado al gran erudito y reformador Tomás Moro. Pinta primeramente el retrato de Moro y su familia, que ha desaparecido; después, poco á poco, se introduce en la corte y hace los retratos de Enrique VIII (fig. 428), de sus esposas y consejeros. Por Holbein conocemos, mejor que por nadie más, la aristocracia inglesa de la época (figs. 429 y 430).

Resumen. — La Reforma no da vida en Alemania á una gran escuela artística. En arquitectura continúan empleándose las disposiciones de fachadas del período gótico, sólo con una infiltración de adornos pseudo-clásicos. No se construyen, como es natural, en esta época de luchas religiosas, templos nuevos, adaptándose para el culto reformado las antiguas catedrales é iglesias, sin suprimir más que los altares. Algunas casas municipales y de gremios se construyen por esta época que ofrecen cierto interés; en las viviendas privadas se repite el sistema de la super-

posición de pisos, rematando el conjunto en un alto piñón de la cubierta. En el Harz, donde los bosques abundan, las casas son de madera, apareciendo sólo en los plafones los temas clásicos y la mitología del Renacimiento.

En pintura, sin embargo, varios grandes maestros consiguen resultados que casi puede decirse no han sido superados aún por el arte alemán. Durero es el primero, y el mayor de todos, de genio violento y sentimental al mismo tiempo. Su vida transcurre en Nuremberg, fuera del tiempo que empleó en sus viajes á Venecia y los Países Bajos, y allí ejecuta sus cuadros y, sobre todo, sus series de grabados, que tan gran popularidad debían darle. Es un artista solitario, un reflexivo; escribe varios tratados, que deja incompletos, pero que son publicados en gran parte, después de su muerte, por sus amigos; en sus notas de viaje consigna todo lo que le sucede, dibuja todo lo que ve, y enriquece así su espíritu con un caudal de observaciones que después medita y comenta á solas consigo mismo.

Contemporáneo de Durero es Cranach, ya un pintor oficial de la Reforma, amigo también de las exóticas sensaciones de paganismo que trataban de importar los humanistas alemanes de la época. Sus diosas *mitológicas,* desnudas, son, sin embargo, de carácter germánico extremado; sus Venus y Dianas son verdaderas *Fräulein*, apenas contaminadas de latinidad. Otro gran pintor de la Reforma es Grünewald, el artista que da la nota religiosa y trágica de aquel movimiento. Por último, debemos citar al gran retratista Holbein, hijo de Augsburgo, pero residente en Basilea la mayor parte de su vida, al lado de Erasmo y Amerbach, hasta que marcha á Inglaterra, donde acaba por instalarse con carácter de pintor de cámara de Enrique VIII.

Bibliografía. — LÜBKE: *Geschichte der deutschen Renaissance,* 1873. — DOHME: *Geschichte der deutschen Baukunst,* 1887. — BODE: *Geschichte der deutschen Plastik,* 1887. MARTIN CONWAY: *Literary remains of A. Durer,* 1889. — JANITSCHEK: *Geschichte der deutschen Malerei,* 1890. KOCH-SEITZ: *Das Heidelberger Schloss,* 1891. — MICHAELSON: *Lucas Cranach,* 1902. — DAVIES: *Hans Holbein,* 1903. — HAMEL: *Durer,* 1904. — BENOIT: *Holbein,* 1906. — HEIDRICH: *Durer und die Reformation,* 1909. *Die altdeutsche Malerei,* 1910.



Fig. 431.— Martín Lutero. *Museo de Brunswick.*



Fig. 432. — Niccolo Salvi. Fuente de Trevi. ROMA.

CAPÍTULO XIV

LOS ORÍGENES DEL BARROCO EN ITALIA. — LOS PALACIOS Y LAS IGLESIAS BARROCAS DE ROMA.
TRABAJOS DE URBANIZACIÓN. — EXTENSIÓN DEL ARTE BARROCO FUERA DE ROMA.
LA ESCULTURA: EL BERNINI. — LA PINTURA: GUIDO RENI, DOMENICHINO Y CARAVAGIO.

DESCONOCEMOS todavía los detalles del proceso del origen y formación del arte barroco. Es una de las épocas de la historia del arte más necesitadas de los trabajos y rectificaciones de la crítica. No sólo estamos en la mayor ignorancia acerca de muchas cosas esenciales de este tiempo, que parece aún tan inmediato al nuestro, sino que, hasta hace poco, los juicios sobre los hombres y los hechos de aquella época han resultado completamente equivocados ó faltos de una exacta ponderación. Se daba por supuesto que había sido una época de decadencia y frivolidad artística, de inmoralidad casi, en la religión como en la vida; tiempos de epicureismo, sin profundidad en la ciencia ni en el arte; el período de la contra-reforma, del culto pomposo, de los cardenales despreocupados. Y, no obstante, fué la época de Santa Teresa, de San Felipe Neri y de Pascal.

Ya veremos en arte cuánto se hizo, cuánto se llegó á construir, bueno ó malo, en la Roma de esta época. Es el tiempo del gran arte español en pintura,



Fig. 433. — Palacio Borghese. ROMA.

que no tuvo por cierto nada de frívolo; es un período de grandes descubrimientos en las ciencias físicas y naturales: Spinoza, Descartes, Newton, Kepler y Copérnico llevaban, si se nos permite decirlo así, casacas barrocas. Es difícil, sin embargo, defender al barroco de ciertas libertades, ó más bien inmoralidades, en el arte y la vida; pero un más exacto conocimiento de aquellos cardenales y magnates, de toda la sociedad de aquellos siglos, nos los hace cada día más simpáticos. No hay aún manera de justificar sus errores, pero si bien les vemos todavía con sus defectos, comenzamos, sin embargo, á apreciar mejor sus cualidades. En muchas cosas dependemos aún del barroco; la vida moderna se funda en muchas de sus conquistas; nuestro pensamiento tomó su orientación en aquellos tiempos de desenfrenada libertad, cuando todo se podía pensar y todo se podía decir, conservando sólo en las formas una estética convencional. Hasta lo que llamamos *la Revolución* no fué sino un producto de los tiempos barrocos; D' Alembert, Diderot, Rousseau, los hombres de unos tiempos nuevos, son también los últimos adalides del barroco.

Y, sin embargo, si se nos hicieran precisar aún ahora las características de aquella sociedad y de aquel estilo, no sabríamos cómo definirlas. Apenas sabemos cuándo empezó; ignoramos qué quiere decir la palabra *barroco*. Unos pretenden que viene de una voz griega corrompida, otros de una palabra portuguesa, porque á ciertas perlas defectuosas se les llamaba barrocas... No resulta claro todavía si el barroco empezó en Nápoles ó en Roma; en la ciudad eterna llevó á cabo sus mayores proezas, pero el Mediodía de Italia lo aceptó con entusiasmo. Pedro Bernini, el padre de Lorenzo, pontífice máximo del arte barroco, venía de Nápoles.



Fig. 434. — Palacio Borghese. Jardín. ROMA.

En nuestros días la palabra *barroco* se ha generalizado completamente en su sentido, valor y significación.

Por barroco entendemos acumulación de formas de cualquier estilo que sea, exceso de decoración, superposición de elementos ornamentales, curvados y transformados, cada elemento prestando un servicio para el que en un principio no estaba destinado. Así, por ejemplo, cuando una columna se retuerce de tal manera que no puede sostener nada, y sólo sirve para decorar, es ya un síntoma de barroquismo, porque la columna es siempre un elemento vertical sustentante ó debería serlo. Cuando un arquitrabe, en lugar de continuar recto, inflexible, como una viga rígida, se encorva, dobla y disloca, en formas contrarias al espíritu de su propia forma, es otro síntoma del barroco. Cuando los pliegues de una figura, en lugar de caer por su peso, como condición de estabilidad, se agitan como si el viento moviera perennemente aquellos paños marmóreos, es otro síntoma de barroco. Cuando las guirnaldas se multiplican y los delfines hacen oficio de columnas, los ángeles se convierten en cariátides y todos los elementos se superponen de un modo incoherente, aquellas son también extravagancias barrocas. El barroco, pues, es el predominio de la idea prescindiendo de toda racionalidad en la forma.

Definido así el barroco, es más fácil precisar su origen y punto de partida en el Renacimiento. Hasta hace poco se supuso que el barroco era una creación de los espíritus del siglo XVII; se señalaba al Bernini y al Borromini como padres del barroco en Italia, cuando en realidad no fueron más que sus propagadores entusiastas. Actualmente se empiezan á notar síntomas del barroco á principios del siglo XVI, y hasta se hace á Miguel Angel casi responsable de la novedad. Si el barroco es una acumulación y desnaturalización de las formas, no cabe negar que Miguel Angel y sus discípulos empezaron ya á iniciar esta corriente, que el Bernini y el Borromini debían proseguir más tarde. Miguel Angel en su arquitectura monumental, como en el ábside de San Pedro, se atuvo naturalmente á las reglas canónicas de los estilos clásicos, fijadas por Vitrubio; pero en sus obras menores, como en la decoración del panteón de los Médicis, en San



FOT. ANDERSON

Fig. 435.— Bernini. Palacio Barberini. ROMA.

Lorenzo de Florencia; en algunos de sus basamentos y relieves para acompañar la escultura, es francamente barroco; algunos de sus adornos, máscaras, cartelas y medallones son de un gusto que se anticipa al del siglo XVII. Lo mismo podría decirse de sus discípulos: el basamento esculpido, de adornos muy complicados, del Perseo de Benvenuto Cellini, es una obra puramente barroca; ningún escultor del siglo XVII hubiera podido hacer una obra más típica dentro de aquel estilo. Otro discípulo inmediato de Miguel Angel, Giacomo della Porta, es el autor de la fachada de la iglesia del Jesús ó de los jesuítas, en Roma, que ha sido considerada como el punto inicial del arte barroco en arquitectura. Allí aparecen ya los frontones superpuestos, los medallones retorcidos; y como el estilo barroco fué adoptado por los jesuítas, y en alguna ocasión se ha llegado á establecer una relación excesiva entre este estilo y el adoptado por la Compañía, la iglesia del Jesús, de Roma, ha sido tenida por mucho tiempo como la primera obra barroca. La verdad es que acaso Roma empezó en la iglesia del Jesús á tener conciencia del estilo que se iba formando...

Pronto aparecen ya Algardi, á fines del siglo XVI, con su capilla del palacio del Quirinal, de adornos del todo barrocos; Pedro Bernini, á quien se tiene por maestro y precursor de su hijo; Pedro de Cortona, y todos los arquitectos y escultores de la generación intermedia entre Miguel Angel y los grandes maestros barrocos, que insinúan la misma tendencia. Ellos van acentuando la nota, porque el barroco, como todas las innovaciones artísticas, no llega bruscamente, sino por una lenta progresión...

Pero no es nuestro ánimo discutir ahora los puntos obscuros de la historia del arte, sino publicar concisamente los resultados. Sea como fuere su formación, el barroco es el arte del siglo XVII, y hasta mediados del siglo XVIII, en que se impone una reacción neoclásica, triunfa, domina y se difunde, desde Italia, por toda Europa. En un principio, el barroco apenas se manifiesta en la proyección exterior de las fachadas; sus libertades comienzan en la decoración, sobre todo de los interiores. En las iglesias, como en el Jesús y Santa Andrea del Valle, de esta última mitad del siglo XVI, los síntomas de barroquismo se advierten más en las estatuas y adornos de los nichos que en la manera de disponer las líneas generales del conjunto arquitectónico; por lo demás, el barroco fué siempre un arte de escultores; fueron escultores los que, trabajando como arquitectos, hicieron barrocos los edificios. En los palacios particulares ocurrió lo mismo. Véase, por ejemplo, la monumental fachada del palacio Borghese, de Roma (fig. 433); sólo el que esté bien iniciado notará en ella síntomas de barroco; la ordenación geométrica parece á primera vista proyectada por un San Gallo ó un Rafael. Tan sólo ciertos detalles de la cornisa, el balcón y el escudo sobre la entrada, hacen traición á su autor, poco respetuoso con la estética clásica; un arquitecto no barroco hubiera distribuído el inmenso muro en varios cuerpos, para suavizar algo el efecto de aquella sucesión indefinida de ventanas. En cambio, en el interior ya no hay que vacilar, el barroco está allí, en las fuentes, con sus frontones curvilíneos, guirnaldas y cariátides (fig. 434).



FOT. MOSCIONI.

Fig. 436. — Escalera del palacio Barberini. ROMA.

Nuevas familias entran en escena en Roma, las fortunas han cambiado de manos. A los Colonna, Orsini y Farnesio, suceden los Borghese, Doria y Barberini. Éstos son los papas del tiempo barroco. Por esto el palacio Borghese y el Barberini, y también el Doria, son las grandes mansiones privadas de esta época. El palacio Barberini no es tan grande como el Borghese, pero su aspecto señorial está lleno de atractivo; le precede un jardín con una verja magnífica (fig. 435). Es la obra de todos los grandes maestros romanos del arte barroco: Maderna, Bernini y Borromini trabajaron en él sucesivamente. Hasta en la fachada de este



Fig. 437. — Fernando Fuga. Palacio de la Consulta. ROMA.

palacio se nota el avance del barroco: tiene un cuerpo central con una *logia* bastante espaciosa; pero en las terrazas posteriores, en la escalera (fig. 436) y en los jardines se respiran á todo pulmón los aires del siglo XVII.

No obstante, en Roma, nunca el barroco tomó en el exterior de los edificios las licencias que se permitían Churriguera, en España, y los jesuítas en Nápoles. Así, por ejemplo, en el palacio de la Consulta, delante del Quirinal, y en el de Montecitorio, proyectado por el mismo Bernini, y ambos de la primera mitad del siglo XVII, son apenas perceptibles las licencias que se permiten estos maestros barrocos (figs. 437 y 438). La ordenación exterior del edificio es siempre decorosamente clásica. Hasta mediados de siglo no se atreve el Borromini á proyectar las fachadas con muros curvos, cúpulas con siluetas caprichosas, campanarios retorcidos en espiral, como el de Santa Andrea *delle Frate*. Son características de esta tendencia la famosa iglesia de Santa Inés, en la plaza Navona (fig. 439), el edificio de la *Sapienza,* que era la universidad de los jesuítas en Roma, la pequeña pero preciosa iglesia de San Carlos de las *quatro fontane* y la más bella aún del Sudario, delante del Quirinal (fig. 440).

De esta época son también las últimas obras de terminación y decoración de la iglesia de San Pedro, que acabaron de darle el aspecto actual. El arquitecto que concluyó su interior fué Maderna, quien también trazó un proyecto de fachada. El Bernini, que había construído en San Pedro unos campanarios barrocos, — según podemos apreciar por los dibujos, pues afortunadamente se desplomaron, — hizo también infinidad de estatuas para adornar el interior, las pilas de agua bendita, la silla ó trono pontifical y el gran altar de bronce, con el gigantesco baldaquino, tan criticado, de 29 metros de altura, y en el que se pasó ocho años trabajando. El San Pedro del Maderna y del Bernini es el que podemos ver hoy, — el que contempla todo el mundo en la inspección superficial de una rápida visita; — sin un profundo análisis crítico, el visitante nada ve de la iglesia del Bramante y Miguel Angel, sino la de los escultores y decoradores barrocos.



FOT. ANDERSON.

Fig. 438. — Bernini. Palacio de Montecitorio. ROMA.

De esta época es también la urbanización exterior de la plaza de San Pedro, proyectada por el Bernini, uno de los conjuntos monumentales más acertados que existen en el mundo, bastante él solo para rehabilitar toda una época. La plaza forma un espacio abierto elíptico, ó más bien, circular prolongado, porque está formado por dos arcos de círculo separados por un espacio de cincuenta metros. En medio de la plaza se levanta el antiguo obelisco del circo de Nerón, consagrado de nuevo por los pontífices á la majestad divina; á cada lado, dos fuentes proyectan sus bellos penachos de agua, con los que juega el viento. Un pórtico amplísimo, de cuatro columnatas, rodea todo el vasto perímetro (fig. 441); en el fondo se levanta la fachada de la basílica; al otro extremo, que también debía estar cerrado, el Bernini había proyectado un cuerpo monumental de columnas que se presentara simétrico á la fachada y diera ingreso á la gran plaza. Así se ve en las medallas y los dibujos, pues fué éste el único embellecimiento que no se ha añadido al magnífico conjunto del San Pedro.

No sólo los alrededores del San Pedro, sino toda Roma, fueron urbanizados por los arquitectos y escultores barrocos. La Roma actual es la de los cardenales y papas de los tiempos del barroco; cada príncipe de la Iglesia urbanizó los alrededores de su palacio con vías nuevas, plazas y fuentes. El conjunto de las tres grandes vías que, arrancando de la plaza del Pópolo, conducen al campo Marcio, al Capitolio y al Quirinal, es obra del siglo XVII. De esta época es también el conjunto monumental de la plaza de España (fig. 442), con su fuente de la barca en el centro y su escalera de rampas barrocas, coronada por el obelisco antiguo, que domina toda la ciudad. ¡Oh Roma incomparable, la única donde tales cosas


FOT. ANDERSON

Fig. 439. — Borromini. Iglesia de Santa Inés, en la plaza Navona. ROMA.

no sólo son posibles, sino aun fáciles! ¡El agua abundante para alimentar las fuentes; sus colinas, que se prestan á perspectivas de urbanización; sus preciosos restos antiguos abandonados á las nuevas generaciones!...

Las fuentes barrocas de Roma son uno de sus principales adornos. Varios antiguos acueductos continúan fluyendo torrentes en el interior de la ciudad, que tenía mucha más agua de la que necesitaba la Roma de aquel tiempo, menos populosa naturalmente que la antigua Roma de los Césares. De estos sobrantes de flúido se aprovecharon los arquitectos de los siglos XVI y XVII para embellecer á Roma con fuentes que son todavía hoy su mejor ornato y que fueron imitadas por todo el mundo. Las dos más copiosas de estas fuentes son la de Trevi, así llamada porque la alimenta el caudal del acueducto que viene de Trevi, y la fuente Paola, en el Janículo, por la que fluye incesantemente toda el agua que viene del lago Braciano y que después surte al barrio del Trastévere.

En la ya citada fuente de Trevi vemos toda la graciosa afectación de rusticidad que es tan característica del barroco; se han querido imitar en ella las rocas naturales para que el agua caiga perennemente como en el lecho de los ríos (fig. 432); al fondo hay una fachada de palacio llena de líneas clásicas, como si las linfas y la frescura de un arroyo rupestre hubieran querido trasladarse al interior de la ciudad.

Otra de las fuentes famosas de Roma es la llamada de los Cuatro ríos, obra del Bernini, en la plaza Navona (fig. 443). También aquí existe la misma mezcla de afectada rusticidad y de arquitectura: el basamento es una especie de roca, tallada en sus formas naturales, con árboles y musgos de piedra, esculpidos también hábilmente. Descansan sobre esta roca cuatro figuras alegóricas de los más grandes ríos del mundo; el agua brota por las venas de la piedra, gotea sin cesar de todas las rendijas, y encima de ella se levanta un antiguo obelisco egipcio, con su forma geométrica. Otras veces las fuentes son simplemente escultóricas, como el bellísimo conjunto de la llamada de las Tortugas, en la que varios efebos de bronce están graciosamente combinados con pilas de mármoles de color (fig. 444). Otras veces se proponen sus constructores efectos inverosímiles, aun-



Fig. 440.—Iglesia del Sudario. ROMA.

que de formas naturalistas, como la nunca bastante ponderada fuente del Tritón, también del Bernini, en la plaza donde asoman los jardines del palacio Barberini. Sobre una concha de piedra, un tritón, provisto de un cuerno marino, lanza á lo alto un chorro de agua que se pulveriza al soplo del viento (fig. 445).

Obra también del Bernini, dentro del mismo espíritu ornamental, es el gracioso monumento delante de la iglesia de Santa María de la Minerva, que consiste en un obelisco pequeño, puesto encima de una escultura de elefante enjaezado *á la barroca* (fig. 446). Todos estos recursos de ornamentación y urbanización del arte barroco romano fueron aplicados, tanto ó más que en la ciudad, en las villas suburbanas de los papas y cardenales de esta etapa del Renacimiento. Los Borghese construyen su extensa villa en las afueras de la puerta del Pópolo, y todavía hoy, á pesar de la infinidad de esfuerzos hechos para desfigurarla, es una de las glorias de Roma, con todo el encanto y pompa de su época. Los bosques de encinas seculares y pinos altísimos alternan allí con praderas sembradas de ruinas artificiales, sarcófagos, estatuas y fuentes semirrústicas. Ocupa, mejor dicho, ocupaba, inmensa extensión; detrás del casino, pabellón que sirve de museo y habitación, había un jardín cerrado, —*hortus conclussus,*— y campos de labranza, ostentando su verdor natural para contrastar su bucólica rusticidad con las avenidas y parques aristocráticos de delante de la villa.

Este mismo contraste se encuentra en la villa Doria Panfili, en el Janículo, la segunda de Roma en extensión, después de la villa Borghese. También delante de la villa Doria, después de las puertas monumentales, hay un extenso parque urbanizado con avenidas. Después se encuentra la villa propiamente dicha, con su jardín privado (fig. 447), de bojes recortados y parterres geométricos y más allá, la campiña romana inmensa, indefinida, verde, con sus bueyes, y sus pastores vestidos de pieles, como en los tiempos de Eneas y Evandro. El príncipe romano, cardenal ó papa á quien la villa pertenecía, lo mismo que el arquitecto que la había proyectado, tenían bastante buen gusto para conocer que el sublime paisaje de Roma es el mejor adorno que podía tener su residencia rural.

Como los arquitectos barrocos poseían especial instinto para estimar las condiciones naturales del terreno destinado á estos parques privados, cada villa de



Fig. 441. — Bernini. Columnata de la plaza de San Pedro. ROMA.

Roma tiene una fisonomía propia; así parece, no sólo que la arquitectura haya cambiado, sino también que el aire y la luz de la villa Doria sean distintos de los de la villa Borghese. Contemporánea de estas dos era la villa Ludovici, del cardenal Ludovici, gran amigo del cardenal Escipión Borghese, admirador como él del Bernini y fino *amateur* de las obras de arte. Los mármoles antiguos que había en la villa Ludovici han pasado al Museo Nacional, de Roma, y forman acaso el fondo más importante de aquel gran museo. Los de Villa Borghese fueron cedidos á Napoleón, pero con los sobrantes de sus otras colecciones, los descendientes de los Borghese pudieron llenar de nuevo su villa de obras de arte que hoy forman por sí solas otro gran museo de Roma. Estos fueron los papas y cardenales de los



FOT. ANDERSON

Fig. 442. — Alejandro Spechi. Escalera de la plaza de España. ROMA.



Fig. 443.—Bernini. Fuente de los Cuatro ríos, erigida en la plaza Navona. ROMA.

siglos barrocos; el gran amor que demostraron por la belleza artística nos mueve á dispensarles de algunos de sus defectos.

Otra villa del último período del barroco es también la del cardenal Albani, famosa igualmente por sus colecciones de mármoles antiguos y obra de Carlos Marchionne, quien la hizo á mediados del siglo XVIII. Casi toda la urbanización de los jardines del Vaticano data también de este tiempo, con la graciosa villa Pía, del arquitecto Pirro Ligorio (figura 448). Muchas de las villas de Frascati, el pueblo más inmediato á Roma, en los montes Albanos, son también barrocas; por ejemplo, la villa Falconieri, obra del propio Borromini, y la famosa villa de la familia de Este, en Tívoli.



Fig. 444.—Fuente de las Tortugas. ROMA.

Con todos sus recursos y procedimientos de estilo, el


FOT. ANDERSON.

Fig. 445. — Bernini. Fuente del Tritón.
ROMA.



Fig. 446. — Obelisco del Bernini.
ROMA.

barroco se extiende triunfante por el resto de Italia. En el reino de Nápoles, no hay que decirlo, es aceptado con entusiasmo; ciudades enteras, como Lecce, son reconstruídas por los virreyes españoles dentro del fausto barroco. Más tarde, en tiempo de los Borbones, construye Vanvitelli el palacio real de Caserta, que es una especie de Versailles napolitano. El palacio es enorme; su escalera, magnífica, no carece de grandiosidad; los jardines, aunque tan extensos ó más que los de Versailles, no tienen aquella inmensa personalidad y distinción del sitio real de Luis XIV y Luis XV.

En Sicilia se construyen ó restauran, por esta época, casi todas las iglesias y conventos; aun allí va en aumento el gusto por la combinación de mármoles de colores, iniciada por el Bernini, que hace de la arquitectura siciliana una taracea acabada de materiales de todas clases.

En la Italia central y septentrional el barroco se extiende también como una moda triunfante. Hasta en Florencia se concluye el palacio Pitti con techos barrocos. En Venecia se levanta, hacia la mitad del siglo XVII, la graciosa cúpula de Santa María *della Salute,* que con su silueta es uno de los monumentos que



Fig. 447.—Algardi. Villa Doria Panfili. ROMA.

más caracterizan la perspectiva de los canales; son también de esta época los palacios Rezzonico y Pesaro, obra los dos del arquitecto veneciano Baltasar Longhena, que cultivó con amor el ate barroco.

Milán tiene también muchos edificios barrocos, entre ellos los palacios Brera y Poldi-Pezzoli; el Duomo también hubo de ser *embellecido* con aditamentos barrocos. Turín es casi una ciudad barroca, por haber coincidido con el apogeo de este gusto artístico el siglo de oro de la casa de Saboya; el palacio Carignano, ó de Cariñán, la Superga ó panteón real y el castillo de Stupinigi son todos edificios de esta época.

Y si en arquitectura el barroco es aún discutible, con su confusión de adornos y su falta de respeto á toda ley de estática y dinámica, en escultura no puede negarse que se producen en este período obras tan interesantes como en el siglo anterior, el de Miguel Angel y sus discípulos. El más grande escultor barroco de Italia es el tantas veces citado Lorenzo Bernini, de quien hemos hablado como arquitecto por su urbanización de la plaza de San Pedro, sus fuentes y palacios de Roma. El Bernini, después de haber hecho una carrera triunfal y de haber sido casi idolatrado por la generación que le siguió, al llegar la reacción neoclásica fué acerbamente criticado, y juzgándole como padre de todos los errores barrocos, cuya escuela y cuya memoria tenían que sacrificarse si se quería hacer algo bueno en arte. ¡Aplastad la cola del Bernini!, gritaba Wínckelman. Tal era la fórmula de los hombres de la restauración neoclásica: Mengs, Torwaldsen, todos



FOT. ANDERSON.

Fig. 448. — Pirro Ligorio. Villa Pía. Jardines del Vaticano. ROMA.

eran contrarios del Bernini. Durante el siglo XIX, Bernini siguió siendo considerado como escultor muy hábil, pero artista pobrísimo y de pésimo gusto por todos conceptos. No hace más de diez años que empezó á advertirse cierta tendencia á rehabilitar al Bernini, que hoy es tenido como un genio extraordinario, dotado de maravillosas cualidades, y sus obras estimadas cada día más.

Lorenzo Bernini, llamado en sus tiempos *el cavaliere* Bernini, es un artista del todo romano. Su padre procedía de Nápoles, aunque era oriundo de Florencia, y no pasó de ser un artista muy mediocre; su único mérito parece ser el de haber sabido dar una orientación artística á su hijo. Lorenzo Bernini empieza á hacerse notar en Roma con el monumento funerario del obispo Santoni, mayordomo de Sixto V, en la iglesia de Santa Práxedes. El papa Paulo V le encarga en seguida su retrato, y desde este momento fué el Bernini el escultor favorito de los romanos. El cardenal Borghese le manda esculpir un grupo del rapto de Proserpina, para regalarlo á su amigo el cardenal Ludovici. Después, cuando el Bernini tenía sólo veintiocho años, labra para el propio cardenal Borghese un grupo de Apolo y Dafne que es una maravilla insuperable de técnica y de invención (fig. 449). Apolo corre para abrazar á su enamorada, que se transforma en laurel; las hojas salen de sus dedos, el cuerpo se convierte en tronco; todo en este grupo está prodigiosamente ejecutado. El Bernini es quien más hábilmente ha sabido pulir el mármol; el cuerpo de Dafne es terso, fino, nacarado como el de una ninfa sobrenatural. Después de obras como éstas, se comprende que su autor debió gozar de envidiable reputación entre los artistas



Bernini. Extasis de Santa Teresa de Jesús. *Iglesia de Santa María de las Victorias.* ROMA.

romanos, ejerciendo sobre ellos una dictadura artística cuyo peso no se hizo sentir exageradamente. El Bernini, como buen romano, repite en sus mármoles el retrato de su amante, la popular Constanza Bonarelli. Por fin, como buen romano también, se casa con una patricia, Catalina Tozzo, cuando ya contaba cuarenta años; llega á tener once hijos y muere cerca de los setenta, en plena producción aún. Tal fué la vida del fecundo escultor, cuyos grandes éxitos y justa fama no fueron suficientes para malograr su genio. Pocos artistas han llegado á disfrutar la consideración y aprecio de los grandes como el Bernini. Al subir al solio pontificio el cardenal Maffeo Barberini le dice al escultor: «Es una suerte para vos tener por Papa al cardenal Barberini, pero es una dicha mayor para mí que el caballero Bernini viva bajo mi pontificado.»


FOT. ANDERSON.
Fig. 449. — Bernini. Apolo y Dafne. *Galería Borghese.* ROMA.

Ya veremos como al tratarse de la conclusión del Louvre, el Bernini es llamado á París por Colbert, para conocer su opinión sobre los distintos proyectos, y aunque no se ejecutó el plan del Bernini, Colbert nunca dejó de mostrar su gran estima al escultor romano y recomendaba á los directores de la Academia de Francia, en Roma, entonces recién fundada, que procuraran obtener el concurso del Bernini para aleccionar y dirigir á los pensionados. Los más grandes escultores franceses del tiempo de Luis XV, como Puget y Pajou, son casi discípulos del Bernini.

Sobre todo el Bernini es estimable por sus retratos, que nos dan vivos á los hombres de esta Roma barroca que empezamos ahora á apreciar en su singular carácter (figs. 450 y 451); él procura siempre dar á sus esculturas el movimiento característico de cada individuo. «Un personaje, — solía decir, — nunca es tan parecido á sí mismo, cuando está en actitud de reposo, como cuando está en movimiento.» Por su cualidad de escultor mezclado de arquitecto, el Bernini es único para proyectar monumentos conmemorativos y funerarios. En el Vaticano se admira hoy aún el sepulcro de su protector y amigo Urbano VIII. Acaso su obra más estimada, sin embargo, sea el éxtasis de Santa Teresa de Jesús, en la capilla Cornaro, de Santa María de las Victorias, en Roma. Toda la capilla es un



Fig. 450. — Bernini. Busto retrato de Donna Olimpia Pamfili.



FOT. ANDERSON.

Fig. 451. — Bernini. Busto retrato del papa Inocencio X. *Galería Doria.* ROMA.

derroche fastuoso de jaspes de colores, combinados de la manera más barroca. En las dos paredes como en sendos balcones, asoman los individuos de la familia Cornaro, de blanco mármol. En el del altar, labrado con una finura incomparable, está la santa en éxtasis; un ángel barroco se le aparece, para herirla con el dardo del amor. Los pliegues del manto de la santa son de una belleza extraordinaria; todo este grupo es una maravilla de ejecución (Lám. XXIV).

En torno del Bernini, los demás escultores romanos se ocupan en llenar las iglesias de altares y monumentos funerarios elegantes. El barroco transforma á Roma; la segunda grande Roma es la del arte barroco.

En pintura aparecieron también algunos ingenios muy apreciables: Guido Reni, el autor de las afectadas Madonas y Magdalenas perfumadas, acierta, sin embargo, en algunas obras decorativas, como la popular Aurora ó carro de Apolo con las Musas, del palacio Rospigliosi (fig. 452).

Sin embargo, los pintores italianos más reputados de fines del siglo XVI no eran ya romanos, sino boloñeses; son los tres hermanos Carraccio, que fundan allí una escuela y una academia, donde se propagan y enseñan casi oficialmente sus doctrinas. El método de los Carracci es adoptar de cada uno de los grandes artistas que les habían precedido, una de sus cualidades, seleccionar lo bueno de cada escuela y fundirlo metódicamente en una síntesis de perfección. Esto era una utopía, el camino del amaneramiento y la rutina académica; con todo, si fueron culpables en cuanto al sistema, ellos, los Carracci, produjeron personalmente algunas obras interesantes, como la de-



FOT. ANDERSON.

Fig. 452. — Guido Reni. Apolo y las Musas. *Palacio Rospigliosi.* ROMA.

coración del palacio Farnesio. Contra esta selección sabia y construcción sistemática de los Carracci se levanta en seguida un apóstata, un rabioso protestante, el violento artista llamado Miguel Angel Caravagio, el cual, en lugar de buscar la belleza por absorción y síntesis de sólo lo perfecto, pretende encontrarla en lo más crudo de la realidad de la naturaleza, en las cosas vivas más humildes, en la luz real, en las gentes de la calle. Caravagio es interesante para nosotros por ser el maestro del Ribera; pinta también, por excepción, escenas piadosas, como el patético Descendimiento de la cruz, de la Pinacoteca Vaticana, suficiente para inmortalizar á cualquier artista (fig. 453) Pero en medio de este corrompido y agitado tiempo en que el arte barroco se desenvuelve y triunfa, como contraste del Caravagio, aparece el Domenichino, pintor de alma delicada y temperamento suave, rafaelesco, impropio de su siglo. Su vida entera hubo de ser, por esto, un continuo tormento.

En las artes suntuarias, no hay que decirlo, el barroco triunfa tanto ó aún más que en la arquitectura. Ya hemos visto como el Bernini no desdeña dirigir el baldaquino colosal del altar mayor de San Pedro de Roma; muebles, objetos del culto, tapices, telas, todo se compenetra con el gusto tan intensamente sentido de estas dos ó tres generaciones barrocas.



FOT. ANDERSON.

Fig. 453. — Caravagio. El Descendimiento de la cruz. *Pinacoteca Vaticana.*

Resumen.— Poco sabemos de los orígenes é historia del arte barroco. Trátase de una época que no ha sido estudiada todavía por la verdadera crítica y muchos de los juicios sobre las cosas de aquel tiempo han debido ser rectificados. El barroco puede decirse que empieza con Miguel Angel, se hace fuerte con sus discípulos y dura todo el siglo XVII, hasta mediados del XVIII, en que comienza la reacción neoclásica. *Barroco* quiere decir uso no apropiado y extravagante de las formas, cuando son empleadas sin adaptarlas á su propia significación. El barroco empieza probablemente en Roma, pero se propaga con gran intensidad por la Italia Meridional y la Sicilia. El Norte, hasta Venecia, recibe su influjo. Turín puede decirse que es reedificada en plenos tiempos barrocos. Los grandes maestros de esta época son los discípulos de Miguel Angel, Giacomo della Porta, el Algardi, Maderna, y sobre todo Bernini y Borromini. El caballero Bernini es la figura más significativa, en arte, de este tiempo. Su renombre llega á Francia y es llamado á París para dar su opinión sobre las obras del Louvre; pero su vida transcurre en Roma y es el autor de sus fuentes más bellas, el director de la gran plaza de San Pedro con su monumental columnata. Bernini es, sobre todo, un escultor maravilloso; sus creaciones, llenas de originalidad y gracia, resultan aún mejoradas por la técnica sin igual con que pule y acaricia el mármol.

En pintura aparece, en primer lugar, la escuela boloñesa, fundada por los hermanos Carraccio, que pretendían estudiar, analizar y seleccionar de todas las obras de los grandes maestros para formar un estilo académico perfecto. Después, y casi contemporáneamente, el rebelde Miguel Angel Caravagio, primer gran pintor naturalista, y el dulce Dominiquino producen las últimas manifestaciones de vida que da la escuela romana de pintura.

Bibliografía. — BALDINUCCI: *Vita del cavalier Bernini,* 1680. — SCHMERBER: *Betrachtungen über die italienische Malerei im 17 Jahrhundert,* 1906.—L. SERRA: *Il Domenichino,* 1909.—FRANCHETTI: *Il Bernini,* 1910.—MARCEL RAYMOND: *Le Bernin,* 1913. — C. RICCI: *Arte barocca. Vita barocca.* — ROUCHES: *Les Carrache,* 1913.



Fig. 454. — Candelabro. *Tesoro de San Pedro.* ROMA.



Fig. 455. — Fuente de Apolo, en el estanque del sitio real de Versailles. PARÍS.

CAPÍTULO XV

EL ARTE EN FRANCIA DURANTE LOS BORBONES. — LA TERMINACIÓN DEL LOUVRE. EL LUXEMBURGO. — VERSAILLES. — LA DECORACIÓN ROCOCÓ. — PINTURA Y ESCULTURA. POUSSIN, LANCRET, WATTEAU, FRAGONARD, PAJOU, FALCONET.

DESPUÉS del terrible período de guerras religiosas que ensombrecen los reinados de los últimos Valois, se restablecen en Francia la paz y tranquilidad, y renace el arte, con el advenimiento de la nueva dinastía de los Borbones. El primero de esta casa en el trono de Francia es el famoso Enrique IV de Navarra, que, aunque gascón en cuerpo y alma, supo adaptarse al temperamento francés acaso mejor que ningún otro de los monarcas que le habían precedido; él fué quien, realmente, puso los cimientos de la Francia contemporánea. Después de él, durante los reinados de su hijo y de su nieto Luis XIII y Luis XIV, una serie de grandes ministros como Richelieu y Mazarino, Colbert y Sully, acaban de consolidar su obra. Es el Gran siglo, *le grand siècle,* como llaman los franceses al siglo XVII, durante el cual Francia, industriosa y rica por dentro, respetada por fuera, imponía con sus grandes generales una paz siempre favorable para el Estado. Duró poco. En el siglo inmediato, con el reinado de Luis XV, se inicia ya la decadencia; la dilapidación y el desorden de la hacienda producen profundo malestar, aunque para el arte aquellos son también grandes días. Después sobreviene la catástrofe, el diluvio, la Revolución... pero el arte francés estaba ya encaminado.

Durante estos dos siglos XVII y XVIII, en el campo del arte, hemos de ver en la Francia de los Borbones grandes hombres y grandes obras, sobre todo en arquitectura. A nuestro juicio, no se ha estimado todavía bastante á estos



Fig. 456. — Columnata del Louvre.

artistas y á sus obras. Los franceses, naturalmente, los han considerado y consideran como los verdaderos fundadores de su arte nacional; su arquitectura, hasta cuando quiere hacerse moderna y original, repite siempre las mismas formas del Louvre, el Luxemburgo ó las Tullerías, cuyos autores fueron, sin duda alguna, artistas tan excelentes como los italianos más famosos. Pero el renombre, la reputación bien merecida de estos artistas franceses del Renacimiento, resulta obscurecido por la fama universal de los artistas italianos; los nombres de Bramante, Miguel Angel, Palladio, absorben la atención del mundo; parece como si Italia hubiese sido la única en crear un gran arte en los tiempos modernos, y olvidamos ó no sabemos apreciar en todo su valor lo que hicieron españoles y franceses.

La primera obra que debemos señalar de la arquitectura francesa de este tiempo, son los trabajos hechos para completar el Louvre, el palacio real de París. Recordemos un poco lo que hemos dicho ya de la historia de este edificio; allí, en aquel mismo lugar, se levantaba el castillo real de la Francia gótica, el *donjon* de San Luis y Felipe Augusto, del que no quedan más que las reproducciones pintadas en miniaturas.

Al iniciarse el Renacimiento, la corte, que no se encontraba muy á gusto en París, se instaló durante cada reinado en un castillo distinto de provincias: en Amboise, en Blois ó en Chambord. Fué Enrique II, ó mejor dicho, su favorita Diana de Poitiers, la que sintió la necesidad de una residencia real, adecuada á las nuevas costumbres, en la capital de Francia, y ya hemos dicho algo de la destrucción del viejo Louvre y los comienzos del nuevo palacio para Enrique II y Diana de Poitiers por el arquitecto Lescot, mientras Filiberto del Orme construía las Tullerías para Catalina de Médicis, esposa del rey.



Fig. 457. — El Luxemburgo. PARÍS.

Las obras del Louvre se suspendieron con los trastornos de las guerras de religión; los últimos Valois volvieron á preferir como residencia el castillo de Blois, lejos del turbulento París, ensangrentado por católicos y hugonotes. Cuando merced al tacto de Enrique IV se restableció la paz, el rey, que sentía la necesidad de una capital, emprendió en París una serie de mejoras, y, entre otras cosas, se propuso completar el Louvre, que se hallaba poco más ó menos como lo dejara Lescot: estaban hechas dos alas de un ángulo. Los arquitectos de Enrique IV prolongaron estas dos alas y las cerraron con otras dos, formando el patio cuadrado, tal como existe hoy y que es la parte principal del Louvre. Es curioso ver en este patio, sobre todo en el interior, cómo los arquitectos de Enrique IV respetaron los gustos de sus antepasados; abnegadamente se resignaron á aparecer como simples continuadores de Lescot, su precursor de cien años antes. Apenas se percibe diferencia de un ángulo al otro, en el patio del Louvre, á pesar de haber transcurrido casi un siglo entre la construcción de las dos nuevas alas.

Después, este palacio de planta cuadrada se engrandeció con dos alas larguísimas, que, arrancando de un costado, iban á reunirse con las Tullerías. Al llegar aquí, la historia del Louvre se hace muy confusa, y puede decirse que todos los grandes arquitectos de la corte trabajaron en la construcción de estas galerías, pero no sabemos la parte que corresponde á cada uno. Le Vau, Metezeau, Du Cerceau, acaso Mansart, todos pusieron sus manos en la llamada *galería larga*, que por el lado del río reunía el patio del Louvre con las Tullerías. En esta fachada domina ya el *orden gigantesco*, paladiano, con columnas que forman las líneas generales y ventanas en los intercolumnios de sus varios pisos.

El sucesor de Enrique IV, Luis XIII, no se sentía ya tan parisiense como su padre y prestaba poco interés á las obras del Louvre, prefiriendo su apeadero de caza de Versailles, que no era aún el gran palacio que hubo de ser después, pero donde el rey pasaba la mayor parte del año. No obstante, Richelieu, que comprendía el prestigio que habría de dar á la monarquía aquel gran palacio en la capital, impulsaba las obras incesantemente, y lo mismo hizo Colbert en



Fig. 458. — El Instituto de Francia. PARÍS.

tiempo de Luis XIV. Hacia la mitad del siglo XVII faltaba aún completar la fachada de Levante, para la que se había abierto un concurso al que presentaron proyectos Le Mercier, Marot y Claudio Perrault, un arquitecto de poca nota en comparación de los otros dos. Por indicación de Poussin (el rey estaba muy distraído en Versailles), Colbert invitó al Bernini á venir de Roma para dar su parecer, y el gran maestro del estilo barroco se puso en camino para la corte de Francia. Se conserva el diario de un acompañante del Bernini, describiendo el viaje; el arquitecto romano fué recibido con todos los honores desde el momento de entrar en Francia; llegado á París, dió su opinión é hizo hasta un proyecto dentro de su estilo característico. El rey Luis XIV, de quien el Bernini hizo un busto admirable, vino de Versailles para poner la primera piedra... y al cabo de un mes el Bernini regresaba á Roma, adonde le llamaban imperiosamente las obras de la columnata de la plaza de San Pedro. Apenas el Bernini se hubo marchado, Colbert, que no debía ser el más indicado para entenderse con un hombre como el Bernini, de un carpetazo desechó su proyecto, y dando alas á Claudio Perrault, le encomendó la dirección de la fachada. Su proyecto fué, pues, el que se ejecutó (fig. 456). Consta de un piso bajo, que forma basamento, con ventanas, y encima una columnata gigantesca que sostiene el entablamento del tejado. La composición, por el largo, es la preferida de los arquitectos franceses de esta época: un cuerpo central, dos alas de unión y dos pabellones en los extremos.

Así como Catalina de Médicis inició la construcción de su palacio privado,

las Tullerías, otra italiana, María de Médicis, esposa de Enrique IV, construye el Luxemburgo. Esta reina florentina quiso imitar en París el palacio Pitti, pidiendo al efecto sus planos á Florencia; pero el arquitecto francés encargado de la obra tenía una personalidad demasiado acentuada para contentarse con la simple imitación de un edificio italiano. Salomón de Brosse, el autor del Luxemburgo, era seguramente el mejor arquitecto de su siglo; el cultivo del arte de la arquitectura era tradicional en su familia. Su abuelo y sus tíos, todos franceses, habían sido arquitectos. Era hugonote, y como tal hubo de construir el templo protestante de París, que sirvió de modelo á todos los demás de Francia. La planta del Luxemburgo está dispuesta alrededor de un patio cuadrado; uno de los lados es la crujía de entrada, que forma la fachada; ésta tiene la disposición francesa característica: un pabellón central con la puerta; las alas, aquí son un simple muro de cerramiento decorado con pilastras, y pabellones en los extremos, con los tejados altos de gran pendiente á *la mansarda*. Este palacio del Luxemburgo es la joya de la arquitectura francesa del Renacimiento, el edificio más parisiense acaso de todos los palacios de París. Sus jardines son de una distinción incomparable (fig. 457).



FOT. NEURDEIN

Fig. 459.—Puerta de San Dionisio. París.

Durante los reinados de Enrique IV y Luis XIII, París empieza á tomar la fisonomía actual, no sólo por los palacios de la monarquía, ya citados, sino por las grandes obras de reforma emprendidas por el gobierno para disminuir la congestión en los barrios medioevales. Estas obras eran principalmente plazas, como la de los Vosgos, que tiene aún el aspecto de aquella época; la plaza del Delfinado, la plaza Royale, todas ellas generalmente con arcadas en la planta baja de sus casas y una arquitectura uniforme de palacios simétricos con *mansardas* ó tejados de gran pendiente.

Además de las iniciativas reales, la nobleza y los ministros atienden celosamente á la reforma de París, que, gracias á ello, es aún hoy la más bella capital de Europa. Puede decirse que el París actual fué obra de los arquitectos del tiempo de Luis XIII y Luis XIV, y de los que, dos siglos más tarde, puso á contribución Napoleón III, con el gran Haussmann, Garnier y Viollet-le-Duc.

Mazarino construye el llamado Colegio de las Cuatro Naciones, para los estudiantes de los nuevos territorios conquistados por Francia, á los que se pretendía afrancesar lo más pronto posible; este edificio sirve actualmente de resi-



Fig. 460. — Bouchardon. Fuente de la calle de Grenelle. París.

dencia oficial al Instituto de Francia, embelleciendo su noble fachada uno de los muelles del Sena (figura 458).

En tiempo de Luis XIV se reconstruyen también las puertas de París, en las murallas que la circundan. Blondel, después de haber restaurado las dos de San Bernardo y San Antonio, proyecta de nuevo la de San Dionisio, conforme al estilo de la época; se aparta todo lo posible del tipo de arco triunfal romano, con columnas y entablamentos clásicos; apoya sobre los muros unas pirámides alargadas, llenas de escultura rococó, y en lo alto, un friso con la dedicatoria á Ludovico Magno (fig. 459).

Algo se intenta hacer construyendo fuentes, como en Roma, pero falta el agua en abundancia, y éstas tienen más bien el carácter de muros decorativos (fig. 460), tal como era ya en un principio la fuente de las Ninfas, de Juan Goujon, ó de pequeños templetes con esculturas, como la de San Sulpicio (fig. 461).

En plena reacción católica del Estado, las iglesias que se construyen, más que parroquias ó fundaciones religiosas, son monumentos nacionales de carácter muy francés, como la iglesia de la Sorbona, en el patio de la Universidad de París, con su cúpula y linterna italiana, ya adaptada al estilo de Francia (figura 462), y, sobre todo, el gran conjunto de hospicio é iglesia de los Inválidos. Fué construído en el reinado de Luis XIV, entre 1671 y 1674, por el arquitecto Bruant y ocupa una vasta área, con edificios todos rectangulares dispuestos á los lados de diez y seis grandes patios. En



Fig. 461. — Fuente de San Sulpicio. París.

el centro avanza el eje, con una doble iglesia colosal, que tiene su parte más antigua en planta de basílica, y casi una nueva iglesia en su parte posterior, de planta concentrada alrededor de una cúpula, debajo de la cual está ahora la cripta con el sarcófago de Napoleón (figuras 463 y 464).



FOT. NEURDEIN

Fig. 462. — Iglesia de la Sorbona. París.

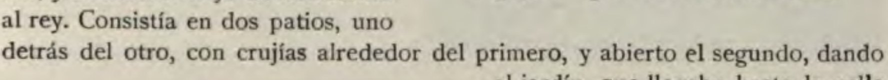
Ya hemos dicho que durante los reinados de los primeros Borbones, sus privados y ministros y los grandes señores pusieron empeño en poseer un palacio lujoso en la capital. Barrios enteros, como el llamado de la isla de San Luis, ó el *quartier* del Marais, son de esta época; Richelieu tenía su palacio cerca del Louvre, llamado *Palais du Cardinal*, y al morir lo dejó en testamento al rey. Consistía en dos patios, uno  detrás del otro, con crujías alrededor del primero, y abierto el segundo, dando al jardín, que llegaba hasta la calle de San Honorato. La mayor parte de este edificio ha desaparecido, pero queda un muro de cerramiento adornado con proas y áncoras, alusión al título de gran almirante de Francia que tenía Richelieu, por lo que todavía hoy se le llama *galeria de las proas*.



Fig. 463. — Iglesia de los Inválidos. París.

El palacio de Mazarino, en cambio, se conserva casi intacto, incorporado á la Biblioteca Nacional. Igualmente está intacto el palacio de Sully. Pero estos grandes señores y ministros deseaban tener también grandes casas de campo, *châteaux*, situadas en el centro de un parque urbanizado, con avenidas y parterres. Richelieu tenía una hermosísima en el Poitou; á su alrededor fundó una ciudad, que debía llevar su nombre y que no llegó á desarrollarse.

Cerca de París existe aún el


FOT. NEURDEIN

Fig. 464. — Interior de los Inválidos. Capilla de San Luis. París.

château construído para un tal Renato de Longeil, que fué ministro de Hacienda en tiempos de Richelieu y Mazarino. Este *castillo*, que fué dibujado por el arquitecto Marot, se llama hoy *Maisons Lafitte;* él y el Luxemburgo son ciertamente los edificios más puros del estilo francés del gran siglo en la capital ó cerca de la capital. Tiene dos alas laterales, como dos monumentales pabellones, con altos tejados y chimeneas, unidos por un cuerpo central estrecho y delicado.

Colbert tenía también su castillo en Seignelay, aunque el más famoso de todos estos palacios es el que mandó construir Fouquet, superintendente de Hacienda, en Vaux-le-Vicompte. Sabido es que en una fiesta que se dió allí en honor de los reyes, el superintendente desplegó tal lujo y prodigalidad que le hicieron sospechoso á la corona y ocasionaron su ruina. Vaux-le-Vicompte se conserva aún intacto con sus maravillosos jardines y grandes estanques, sobre los que da una de sus fachadas; la otra, que es la principal del edificio, se despliega sobre una terraza con monumentales escalinatas.

Pero el *château* de la *Renaissance* por excelencia es el real de Versailles, á pocos kilómetros de París. Era un sitio sin tradición alguna de residencia real. Luis XIII compró las tierras, y otras le fueron regaladas. Allí se construyó un primer palacio, que está englobado todavía hoy en el centro del gran edificio, formando el pequeño patio que se llama *la cour de marbre*. Se le creía obra de Salomón de Brosse, el arquitecto del Luxemburgo, pero recientemente se ha probado que este arquitecto nada tuvo que ver con este primer núcleo de Versailles, construído en 1624.

El primer castillo de Luis XIII no era más que una pequeña residencia, y en él, por lo tanto, no cabía toda la corte. Saint-Simon le llama *petit château de chartes;* en otras memorias es citado como un *petit château de gentilhomme* que poseía el rey, quien lo tenía en mucha estima, pues en su testamento dice que, si se salva de aquella que fué su última enfermedad, confiará al Delfín los negocios de Estado y se retirará á Versailles hasta su muerte.

La transformación de este *chétif château* de Luis XIII en el Versailles famoso actual se verifica en tiempo de Luis XIV. El rey no cesa de proyectar mejoras, discute los planos, estimula la diligencia de los constructores con notas marginales puestas en las memorias en que le dan cuenta del estado de las obras.



Fig. 465. — Versailles. Fachada que da sobre los jardines.

Colbert, en un principio, se resiste á este capricho del rey; es muy interesante la carta que el ministro escribe sobre este asunto, porque refleja el carácter de ambos personajes y sus diversos puntos de vista sobre el gobierno de la monarquía: « Vuestra majestad regresa ahora de Versailles. Yo le suplico me permita decirle, con este motivo, algo que me perdonará, en gracia de mi celo: esta casa sirve más para el placer y deporte de Su Majestad que para su gloria. Es muy justo que, con una tan grande atención como concede Vuestra Majestad á los asuntos de Estado, se permita también algo para su placer y divertimiento, pero procurando que no perjudiquen á su gloria; y si Vuestra Majestad tratara de encontrar en Versailles los quinientos mil escudos que se han empleado allí en dos años, tendría dificultades para encontrarlos. Vuestra Majestad debe reflexionar que, con el tiempo, á perpetuidad, se verá en las cuentas de los tesoreros reales que, mientras se gastaban estas sumas en Versailles, Vuestra Majestad tenía descuidadas las obras del Louvre, que es ciertamente el más soberbio pala-

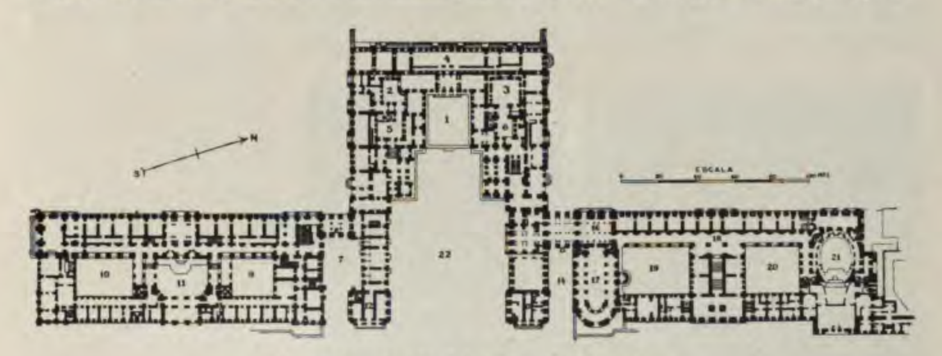


Fig. 466. — Planta del palacio de Versailles.

1. Patio de Mármol. — 2. Patio de la Reina. — 3. Patio de los Ciervos. — 4. Galería baja. — 5 y 6. Patios. — 7. Patio de los Príncipes. — 8. Entrada. — 9. Patio del Norte. — 10. Patio del Mediodía. — 11. Cámara de los Diputados. — 12. Pabellón Dufour. — 13. Pabellón Gabriel. — 14. Patio de la Capilla — 15. Entrada. — 16 Vestíbulo. — 17. Capilla. — 18. Galería de Pierre. — 19. Patio de la Smalah. — 20. Patio del Maroc. — 21. Opera (sala del Senado). — 22. Patio real.



Fig. 467. — Versailles. Salón del Consejo.

cio que existe en el mundo y el más digno de Vuestra Majestad.

«Vuestra Majestad debe considerar que después de los actos de valor, y de las victorias, nada señala mejor la grandeza de los príncipes que sus palacios y las construcciones que han llevado á cabo durante su reinado. ¡Qué lástima, pues, que el rey mejor y más grande, como lo es Vuestra Majestad, llegue con el tiempo á ser medido con la medida de Versailles! Y, no obstante, por ahora todo hace temer esta desgracia.»

¡Admirable misiva, en que se refleja maravillosamente el alma del buen ministro! El rey, sin embargo, no le hizo ningún caso, y Colbert no tuvo más remedio que ceder y seguir poniendo su atención, siempre honrada y meticulosa, en las inacabables reformas y engrandecimientos del palacio. Puede decirse que murió de pena por ver al rey así distraído con el capricho de Versailles. Los quinientos mil escudos se multiplican en pocos años. Primero Le Vau añade dos alas al palacio de Luis XIII, pero dejando siempre en el centro el patio antiguo, conservado hasta hoy. Colbert, puesto ya en la tarea de hacer de Versailles la residencia real por excelencia, quiso reformar aquella reliquia del apeadero de caza de Luis XIII, aunque el rey se opuso á ello con toda energía. «Haced lo que queráis, — díjole un día, molestado por tanta insistencia, — pero si lo demolís, lo haré construir de nuevo sin cambiarlo en nada.» Así, pues, Versailles creció alrededor de este patio central primitivo, llamado *la cour de marbre*. Las alas de Le Vau fueron prolongadas hacia el jardín y entre ellas quedaba una terraza; allí construyó Mansard una crujía, que es hoy la galería de los espejos. Después, Gabriel añadió nuevas dependencias separadas: en 1750 construyó la capilla, muy graciosa, que es una de las joyas de Versailles, y



FOT. NEURDEIN

Fig. 468. — Versailles. Salón del Reloj.


Fig. 469. — Versailles. Gabinete de trabajo de Luis XV.

en 1756 acabó de dar al palacio su aspecto actual.

Mientras tanto, Lenôtre trazaba los jardines. Se conservan sus dibujos, con la infinidad de croquis y proyectos que hubo de hacer hasta lograr contentar al rey. El palacio de Versailles, por el lado de poniente, que es donde está la fachada de los jardines, resulta algo más elevado que el terreno que lo rodea; grandes escaleras monumentales descienden pomposamente al jardín. Una ancha avenida bordeada de árboles permite extender la vista hasta el horizonte, donde, al caer de la tarde, el crepúsculo deslumbra los ojos con su incomparable belleza. Ocupa esta avenida, en el centro, un gran estanque, de toda su longitud, que forma lo que se llama *el parterre de agua,* uno de los sitios más hermosos de Versailles, frente á la fachada que mira á poniente. Las fuentes que rodean el palacio tienen formas más arquitecturales y por lo general poseen esculturas que proyectan chorros de agua; á cada lado, bosquecillos mitológicos, templos del Amor, laberintos, *ménageries* y otros lugares de refinado esparcimiento. La corte se solazaba en ellos con grandes fiestas, cuyo recuerdo palpita aún en las curiosas memorias de la época. Los artistas y literatos participaban del interés del rey por Versailles. Molière y su compañía estrenaron allí sus mejores comedias. La *Ifigenia,* de Racine, se compuso para una de estas fiestas. La Fontaine acude á Versailles, con sus admiradores, para hacerles saborear las primicias de un poema.

Los escultores trabajan sin descanso para adornar los inmensos jardines con estatuas y alegorías. La Academia de Roma, recién fundada por Colbert, provee á Versailles de reproducciones de las más famosas antiguallas escultóricas de la Ciudad eterna. Lo mismo ocurría con los pintores; Le Brun, el más famoso decorador de la época, pinta el techo de la


FOTO. NEURDEIN

Fig. 470. — Versailles. Los jardines.



FOT. NEURDEIN

Fig. 471. — Versailles. La iglesia.

gran galería de los espejos, que ya hemos dicho construyó Mansard entre las dos crujías que avanzan sobre el jardín. La bóveda es cilíndrica; el cañón está dividido por molduras en cuadros, todos con asuntos mitológicos alusivos al reinado de Luis XIV.

La Academia triunfa; la Academia, joven entonces, es lo más espiritual que cabe serlo en la Francia del gran siglo. Es de notar, sin embargo, que estos artistas arquitectos y decoradores tienen conciencia de la falta de relación entre sus principios estéticos y sus propias obras; quieren resucitar la antigüedad clásica, escriben tratados sobre los diversos órdenes, comentan á Vitrubio, estudian el Paladio, y, sin embargo, en sus obras tienden cada día más hacia el barroco, creando, sin quererlo casi, ese estilo sorprendente de decoración francesa llamado *el rococó,* que varía y se va acentuando en cada uno de los reinados de los tres Luises, Luis XIII, Luis XIV y Luis XV. En un principio se trata de contener esta tendencia y se repiten las enseñanzas teóricas, pero el rococó avanza; durante el reinado de Luis XIV las formas se hacen más curvas y se aumentan los elementos decorativos, y en el de Luis XV aparecen las *rocailles*, los amorcillos y guirnaldas. El mismo rey estimula esa tendencia; de propia mano escribe, en un proyecto de decoración de estancias: «Aquí se pondrán más amores y angelillos.» Finalmente, los artistas filoclásicos de la Academia encuentran la solución del gran conflicto: los edificios serán clásicos, *paladianos* por defuera; las fachadas conservarán los órdenes; mas, por dentro, la mayor libertad: vengan *rocailles* y más *rocailles*, cuantas más mejor. Así se caracteriza el estilo Luis XV. Asombra la seriedad y corrección de las fachadas del palacio de Versailles, hasta la de la misma capilla, mientras, por dentro, la decoración hace estragos... (fig. 471).

Sin embargo, algunos arquitectos de fines del siglo pretenden romper ya, resueltamente, con todo lo clásico. Mansard, uno de los seis académicos de arquitectura, proyecta una fachada para la iglesia de San Sulpicio, de París, en que ni una sola línea debía aparecer recta, ni una cornisa, ni una pilastra... Pero, por lo común, los arquitectos hacen esfuerzos titánicos para mantenerse dentro del estilo consagrado por el renacimiento italiano. El libro del Vitrubio, con los de Serlio y Paladio, eran leídos y comentados á menudo por los miembros de la



Fig. 472. — Nicolás Poussin. Adoración de los Magos. *Museo de Dulwich.* LONDRES.

Academia en las reuniones de la corporación. Sabido es también que, según la idea de Colbert, la Academia de Arquitectura debía formar como «una especie de seminario de jóvenes arquitectos,» cuyo influjo clásico debía perpetuarse en las nuevas generaciones. Las grandes iglesias de esta época, en París, el Panteón y los Inválidos, todas tienen su cúpula más ó menos imitada de la de San Pedro de Roma. Los jesuítas apoyan eficazmente esta tendencia de no apartarse del estilo del renacimiento italiano; tenían al efecto una especie de asesor de monumentos, que cuidaba de uniformar los planos de todos los conventos é iglesias de la orden, cuya fábrica debía construirse á imitación de la del *Jesús,* como se llamaba la iglesia que poseían en Roma.

En medio de estas tendencias, sin embargo, la Francia se iba reconociendo á sí misma y el arte á su vez se iba caracterizando. La sociedad elegante de los bosquecillos de Versailles, del tiempo de Molière y de Racine, no es ya la misma que discurre por aquellos jardines en los últimos años de Luis XV. Una revolución espiritual agita á las almas, fatigadas de pensar y de gozar; es el tiempo



Fig. 473. — Boucher. Nacimiento de Venus. *Colección Font y Sangrá.* BARCELONA.

de la Enciclopedia. En las *Confesiones* de Rousseau, por ejemplo, vemos quiénes eran las madamas Houdetot de la época, qué corrupción era aquella tan diferente de la que había caracterizado á la generación precedente.

Ya no se va al Olimpo del Amor con disfraz de ninfa ó de Diana, sino que se buscan en los bosquecillos de la Arcadia sugestiones y libertades de los pensadores ultra-naturalistas que preceden á la Revolución.

Algo semejante ocurre en la pintura. Durante el reinado de Enrique IV, tanto el rey como la reina protegen simplemente á artistas italianos y flamencos. Todavía hoy pueden verse en el Louvre los plafones pintados por Rubens, que

son alegorías del casamiento y la regencia de María de Médicis que decoraban las Tullerías. Un famoso pintor francés del siglo XVI, el primer *peintre du Roi*, Nicolás Poussin, pasa también toda su vida en Italia, y así comienza la pintura, entregada por completo, como la arquitectura, á una resurrección clásica. Poussin era normando, nacido en 1594, y pasó su juventud en la indigencia, sin protección, corriendo al azar por Francia é Italia. La invitación de un poeta *barroco*, el *cavaliere* Merino, lo lleva otra vez á Roma, y allí se casa con una muchacha de posición, cuyas rentas le permiten vivir con desahogo. Habitaba una casa en el Pincio, ó mejor, en el Babuino, el barrio todavía preferido por los pintores de Roma. Los éxitos, la reputación de Poussin en Roma llegan á oídos del rey de Francia y de Richelieu, que tratan de atraerle á Francia, consiguiéndolo al fin y reteniéndole en París por espacio de dos años, con el cargo de pintor real, buen sueldo y habitación en las Tullerías. Pero Poussin, que había dejado á su familia en Roma, se escapa con una excusa y vuelve á Italia, para no salir ya de ella en el resto de su vida. Sin embargo, siempre se le considera como el gran pintor francés por excelencia. Antes que Colbert fundara formalmente la Academia de Roma, Poussin, como pintor oficial de la corona, recibe y dirige á los pintores pensionados que llegan allí para copiar los cuadros más famosos, con cuyas copias se habrán de adornar los nuevos aposentos del Louvre. Poussin, aun después de su muerte, sigue dirigiendo, por decirlo así, de un modo honorario, la Academia francesa de Roma. Todos los pintores jóvenes que van á la Ciudad



Fig. 474. — Nattier. Retrato de la marquesa de Antin. *Museo Jacquemart-André.*



Fig. 475. — Nattier. Retrato de la princesa de Condé. *Museo de Nueva York.*



Fig. 476. — Watteau. *Dejeuner sur l'herbe. Museo de Berlín.*

eterna experimentan su influjo: hasta Delacroix, después de haberle condenado, se reconcilia con Poussin y confiesa su error ingenuamente. Las corrientes actuales de impresionismo y luminismo no son las más favorables para un artista como Poussin, siempre opaco y terroso de color, preciso y equilibrado en sus composiciones. «Mi natural,—escribe,—me hace buscar y estimar las cosas bien ordenadas, huyendo de la confusión, que me es contraria y enemiga, como la luz de las tinieblas.» Pero Poussin no apetece el orden sólo por un intelectual deseo de imitar la antigüedad, como se ha supuesto, y escapando así de la vida de la naturaleza, «sino porque hay dos maneras de ver los objetos, una viéndolos simplemente y otra considerándolos con atención». Poussin ama la materia, acaso demasiado, y quiere ennoblecerla; por esto, con entusiasmo romántico, diríamos que lava las rocas, peina los árboles, pule los cielos. Así que, pasado el primer impulso de protesta contra la obra de Poussin, sus mismos detractores acaban por perdonarle y estimarle. Y la verdad es que aquel hombre, de vivir aburguesado, tiene visiones de gran belleza; paisajes de la campiña romana, ruinas, escenas paganas, ninfas, amores, diosas, un vasto repertorio de erudición y de belleza perfectamente equilibrada.

A Poussin sucede Le Brun, y después Boucher, con todos los grandes artistas franceses del siglo XVIII. Boucher era hijo de París, ganó el premio de la Academia en 1723, hizo su viaje á Roma, se casó en 1733 y al año siguiente fué recibido académico. Entonces empieza, puede decirse, su carrera; su estilo está formado, tiene una visión clara del mundo, al menos tal como él debía desearlo, un jardín primaveral poblado de ninfas y regido sólo por Venus y el Amor. Boucher forma contraste con Poussin, cuya alma, excesivamente seria, se complacía en imaginar dioses y asuntos bíblicos de la más alta gravedad en medio de su paisaje predilecto de ruinas. Boucher es el pintor de la Pompadour, cuando, con los años, se resignó ésta á trocar su cargo de amante del rey por el de



Fig. 477. — Watteau. El jardín de Saint Cloud. *Galería del Prado.* MADRID.

su primer ministro; la Pompadour se vale de Boucher para decorar las estancias de Versailles, compra sus cuadros y le sugiere los temas de asuntos amorosos, que él ejecutará con los más bellos y juveniles cuerpos de mujer imaginables: Psiquis conducida por el Céfiro al palacio del Amor, el nacimiento de Venus, el baño de Diana, el rapto de Europa, ó asuntos idílicos como Dafnis y Cloe, vestidos de pastores del tiempo de Luis XV. Hay algo de sincero en todos estos cuadros y plafones de Boucher, que le hace estimable hasta en nuestros días: su entusiasmo por la forma femenina, mejor aún, por la mujer francesa de su tiempo; sus Venus son la Pompadour, de carnes blancas y cuerpos redondeados, con maravillosos huecos y curvas de senos y espaldas (fig. 473).

Mientras Boucher desnudaba así, como ninfas y Venus, á las damas de Versailles, Nattier cuidaba de vestirlas de sedas elegantes, abriendo sólo el corpiño fácil de un seno visible, más seductor que el de una diosa. Nattier era ya hijo de un pintor de la Academia, así es que su iniciación en el arte resultó fácil. Pintó para Pedro el Grande y Catalina de Rusia; la moderna escuela rusa de pintura tiene siempre algo del aristocratismo sensual y tan francés de Nattier; pero sus éxitos los logró en Versailles, como pintor de retratos del rey, que le encarga, en primer lugar, como es natural, los de sus amantes, la Pompadour, Mme. de Mailly y la duquesa de Chateauroux, y después los de sus hijas y las damas de la corte... todas las bellezas de Versailles han quedado inmortalizadas por Nattier.


Fig. 478.— Greuze. Inocencia. *Galería Nacional.* LONDRES.

Su color es agradable; las damas están entre sedas, ó nubes, y como en perfumadas atmósferas de un olimpo cortesano; generalmente en sus retratos las presenta como alegorías de la gracia, ó del día que nace, como Dianas, Hebes ó ninfas (figs. 474 y 475), pero siempre son mujeres y hermosas.

Pronto esta misma sociedad se siente fatigada de sus metamorfosis mitológicas y quiere saber algo de la verdadera vida. A esta reacción responden los escritos de Rousseau, publicados en plena época de la Pompadour y de sus grandes fiestas de Versailles. *El Contrato social, La nueva Eloísa,* son las notas estridentes en literatura, como Watteau y Fragonard, algo antes, habían tratado ya de cambiar la vida del Olimpo por las realidades terrenas. Watteau es el primer artista y pintor de su siglo. Llegado de Flandes á París, pronto se naturaliza, de tal manera, que hoy el genio francés casi no se comprende sin su obra. Trabajó pocos años, pues murió joven. Sus composiciones reflejan extraña languidez y ternura, como un presentimiento de la vaciedad de aquel afán de gozar que parecía entonces la esencia de la vida. A veces disfraza sus personajes con las ropas de los arlequines y pierrots de la comedia italiana; otras agrupa sus damas y galanes en bosquecillos encantados para llevarlos, lejos del mundo, hacia un país de placeres, una isla de Citerea donde el amor sea cosa fácil y la tragedia de la vida, con su bullicio y sus dolores, quede lejos, muy lejos.

Watteau sigue aún en su formación el mismo camino que todos los artistas de su siglo. La Academia le niega por dos veces el pensionado de Roma, pero al fin, en 1712, le manda allí sin exigirle prueba alguna. Es curioso recordar cómo Watteau fué admitido más tarde en la Academia; casi á la fuerza se le obliga á presentarse. Su cuadro de candidato: *L'embarquement pour Cythère,* que está hoy en el museo particular del emperador de Alemania, es una de sus obras más características. Grupos de enamorados se disponen á partir, unos alegres, otros atrayendo dulcemente á sus compañeras, que se resisten, hacia la barca que ha de conducirles á la isla del amor.

En toda la producción de Watteau se glosa el mismo asunto; las parejas, con cierta melancolía, sienten esa fuerza mortal que les obliga á amarse; los tipos son jóvenes de la burguesía parisiense; los hombres, como el que los pinta, parecen algo meditabundos. Watteau es el perfecto tipo del artista *insouciant* de París, un precursor de los artistas bohemios de nuestros días. El conde de

Caylus, que escribió, el primero, una vida de Watteau, explica cómo, habiéndole reprochado su desinterés y falta de previsión, respondía el pintor que el peor fin que podía caberle era el hospital, pero que allí *on n'y refuse personne*. No murió en el hospital, pero sí joven, después de larga enfermedad en la que se consumió su talento y gusto refinado. Los paisajes de Watteau, sobre todo, son la representación de un mundo de ensueño, bellas irisaciones de verdes y rojos que forman árboles, cielo y agua (figs. 476 y 477). Simultáneamente, otros dos grandes artistas, Greuze y Chardin, dejaban decididamente los asuntos mitológicos y cortesanos para aplicarse á representar la humilde vida diaria de las gentes sencillas, sin adornos ni disfraces, á modo de reacción contra el mundo de Versailles, incapaz de salir de su corrupción. Chardin es un amable pintor de la Naturaleza; sus asuntos revelan su arte. En los catálogos de las exposiciones ó salones de París, que ya entonces se celebraban, figura siempre Chardin con seis ó siete cuadros de muchachas lavando, jóvenes jugando á cartas, el farmacéutico del pueblo, ó bien, á lo más, retratos, frutas, animales, todo con tanta naturalidad como lleno de vida y de belleza. Chardin fué también académico; su existencia transcurre tranquila; su esposa, una viuda acomodada, cuida del pintor y de su comercio de cuadros.



Fig. 479. — Fragonard. El Columpio. *Colección Wallace.* LONDRES.

Contrasta con esta vida apacible de Chardin la de su contemporáneo Greuze. Nacido en 1725, marchó á Roma en 1755 y fué también nombrado académico, aunque siendo, como era, pintor de dulces escenas de candor é inocencia, tomó como tema de su cuadro de concursante un asunto histórico... lo más opuesto á su genio. Greuze fué muy infortunado en su vida de familia; al regresar de Italia casó en París con una librera de algo más edad, cuya vida disoluta obligó al pintor á pedir la separación legal. Adviértese en todos los cuadros de Greuze como un deseo de pureza; es el romántico de la infancia, la virginidad y la vida de familia. Una de sus composiciones representa á la madre bien amada rodeada de su prole; en otra, un párroco de aldea auxilia á una viuda en la dirección de



Fig. 480. — Pajou. Psiquis. *Museo del Louvre.*

sus hijos jóvenes; sobre todo son famosas sus figuras de niñas, de caras tiernas, como muñequitas vivas, disfrazadas con los bonitos trajes de aquella época (fig. 478).

El último pintor francés del siglo XVIII, el grande y amado patriarca, reconocido casi unánimemente como el maestro de la pintura francesa contemporánea, es el maravilloso Fragonard, ó Frago, como él mismo familiarmente se firmaba. Era oriundo del Mediodía, pues nació en Grassa, pueblo de olivares y viñedos de la Provenza; ganó también su premio de Roma y consiguió aprovecharse en la Ciudad eterna, aunque se sentía forastero, y como ahogado con tanto mármol, estatuas y pinturas. Trató, empero, de trabajar, y pintó en Roma su cuadro del Señor lavando los pies á los Apóstoles, una Visitación, y una Adoración de los Pastores. A pesar de todos estos estudios no pierde su personalidad, vuelve á Francia y triunfa en París con un cuadro de magia que expone en el Salón; en seguida se hace famoso. Seguro ya de sí mismo, lo olvida todo para no pensar más que en el amor; todos sus cuadros repiten la misma idea con estético realismo. A veces el tema es atrevido, como el del columpio que reproducimos ú otros por el estilo (figs. 479 y 483); otras veces padece una obsesión delicada de caricias, casi un romanticismo adulterado, como en el cuadro de la joven que está grabando en un árbol el nombre de su amante. Frago, el buen Frago, se casa con una compatriota suya de Grasse, que sus padres habían enviado á París para perfeccionar su instrucción. De su casamiento no tiene hijos, pero alegra la casa una hermana de la esposa, mucho más joven, que pinta también y acompaña al matrimonio en sus esparcimientos y viajes. Fragonard, como buen meridional, no deja de interesarse por la Revolu-



Pajou. Busto de Mme. Dubarry.



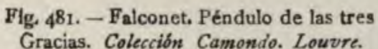


Fig. 481. — Falconet. Péndulo de las tres Gracias. *Colección Camondo. Louvre.*



Fig. 482. — Huet. *La danse à deux.* Tapiz de los Gobelinos. *Colección Camondo. Louvre.*

ción. Madame Fragonard es una de las ciudadanas esposas de artistas, que se presenta ante el Comité de Salvación para hacer entrega de sus alhajas en aras de la causa de la libertad. Fragonard es realmente el último pintor francés del siglo XVIII, y tiene tiempo aún de ver triunfar á David y el neoclasicismo.

En el campo de la escultura, algunos artistas muy notables llenan los siglos que transcurren desde Juan Goujon hasta el arte francés contemporáneo; como los pintores, son también muy franceses, aunque han pasado por la Academia y Roma. Imposible citarlos á todos; hay que vivir en París, y casi no salir del Louvre, para apreciarlos como es debido. Uno de ellos, el célebre Pajou, pasó á Roma en 1754; al regresar á Francia fué admitido en seguida en la Academia; su obra de ingreso: Plutón teniendo encadenado al Cerbero, está en el Louvre. Se casa, vive plácidamente, algo aburguesado, y admira á Rousseau, pero no por ello deja de ser el escultor retratista de la Dubarry. (Lám. XXV.) Es un artista que siente intensamente la fuerza femenina; en un busto, en un seno entreabierto, pone una acumulación de belleza plástica extraordinaria; á veces deja sus obras en barro cocido, y parece como si tuvieran aún vida. En las composiciones de figura entera no es tan afortunado (fig. 480); su especialidad son los bustos y los retratos. Empieza ya á representar los hombres de la Revolución y decora la Opera de Versailles. Muere en 1809, siendo aún tesorero de la Academia. Pajou es un tipo de escultor representativo de esta época intermedia;

deberíamos hablar también de Bouchardon, el escultor de lo heroico y grandioso; de Falconet, en cambio, enamorado de todo lo sentimental y tierno (figura 481), y de tantos y tantos otros que no es posible mencionar siquiera en el reducido espacio de este libro.

Resumen. — La arquitectura francesa del período de los Borbones se caracteriza por la aparición y aceptación, cada vez más franca, del barroco, aunque se limita solamente á la decoración interior; por fuera continúan empleándose los elementos clásicos á la manera del Paladio. Se funda en París la Academia, obra de Colbert, y la Escuela de Francia en Roma, á la que van también algunos arquitectos. Las construcciones principales son la terminación del Louvre, con sus fachadas en columnatas, y sus galerías de unión con las Tullerías; el Luxemburgo, los palacios del cardenal Richelieu, el llamado Colegio de las Cuatro Naciones, hoy Instituto de Francia, las *villas* ó *châteaux*, como *Maisons-Lafitte*, Vaux-le-Vicompte, etc., etc. En cuanto á iglesias, se construyen en París la Sorbona y los Inválidos, siempre con el mismo tipo de iglesia en planta de cruz con una cúpula igual á la de San Pedro, afrancesada. Pero la obra capital de este período es Versailles, cuyo palacio y jardines son lo más característico de la Francia de los Borbones. En pintura aparece primeramente Poussin, el francés emigrado, avecindado en Roma, donde vive y muere, pintando siempre con gran sentimiento clásico temas históricos y mitológicos. A él siguen Boucher y Nattier, los pintores de Versailles y su corte; después Chardin, Greuze, Fragonard, que son ya pintores de París, del París tal como lo comprendemos en nuestros días. El arte decorativo hace prodigios en esta época con su graciosa acumulación de volutas, *rocailles* y amorcillos.

Bibliografía. — LUBKE: *Geschichte der Renaissance Frankreichs*, 1868. — GONCOURT: *L'Art du 18 siècle*, 1874. — PALUSTRE: *La Renaissance en France*, 1885. — DENIO: *Poussin, his life and work*, 1899. — GEYMULLER: *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, 1901. — LABAT: *Fragonard*, 1907. — MARTIN: *La Renaissance in France*, 1909. — NOLHAC: *Nattier peintre de la cour de Louis XV*, 1910. — *Histoire du Château de Versailles*, 1911. — WARD: *The Architecture of the Renaissance in France*, 1912. — MAUCLAIR: *Watteau*, 1912. — STEIN: *Agustín Pajou*, 1912. — FRIENDLAENDER: *Nicolás Poussin*, 1914. — DAYOT: *L'oeuvre de Chardin et Fragonard.*



Fig. 483. — Fragonard. La primera sesión de la modelo. *Museo Jacquemart-André.* PARIS.

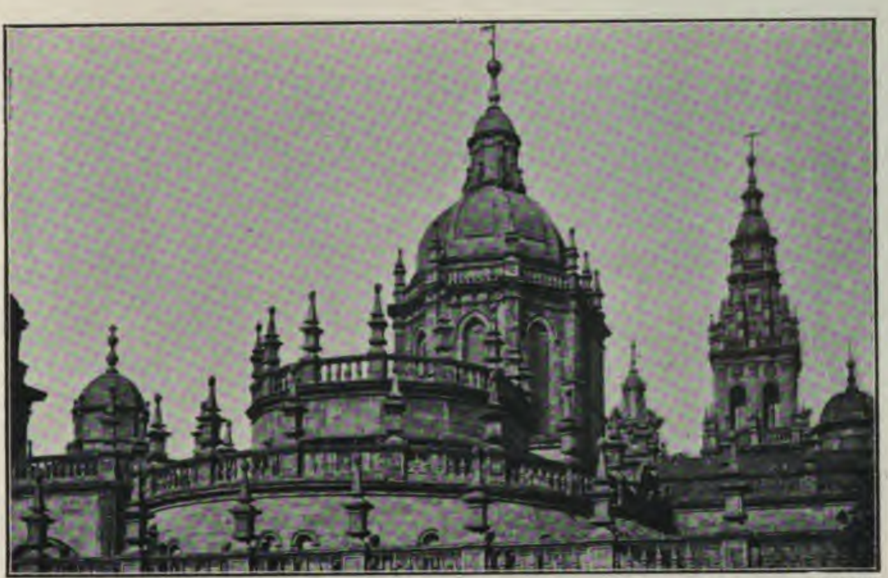

FOT. THOMAS

Fig 484. — Catedral de Santiago. Tejados con adornos barrocos.

CAPÍTULO XVI

EL ARTE BARROCO EN ESPAÑA Y EN AMÉRICA. — INTRODUCCIÓN DEL BARROCO EN ESPAÑA.
CHURRIGUERA Y SUS DISCÍPULOS. — EL PALACIO REAL DE MADRID.
EL BARROCO EN LA DECORACIÓN. — EL ESTILO «MISIONES» EN MÉXICO Y CALIFORNIA.

AL tratar de escribir la historia del arte barroco en España, nos encontramos con las mismas ó mayores dificultades que hemos señalado para los tiempos del barroco en Italia. Faltan datos; los juicios sobre los hombres y las cosas de aquella época son inexactos ó desproporcionados. En Italia, por lo menos, desde hace pocos años, viene notándose cierta tendencia á estimar más y estudiar mejor las obras de los artistas barrocos; hombres como el Bernini han sido ya objeto de una total rehabilitación. En España estamos aún dominados por los juicios de los escritores del período neoclásico; son curiosos los terribles despropósitos de los críticos españoles de los siglos XVIII y XIX sobre los *profesores* del período barroco. Cean Bermúdez ni tan siquiera incluye á Churriguera en su Diccionario biográfico de artistas españoles. Épocas tan interesantes como el reinado de Felipe IV, han tenido que ser estudiadas por extranjeros como Carlos Justi; el mejor tratado de la arquitectura barroca en España se publicó por Schubert, en alemán, hace sólo unos ocho años.

El barroco para los españoles es todavía un error, una degeneración, una aberración incalificable. Vivimos todavía masticando las pedantes críticas del Caveda, con que se alimentaron nuestros padres: Caveda no sólo condena en su libro al barroco, sino que quisiera que nuestra patria no hubiese participado de



Fig. 485. — Rotonda del panteón-capilla de los reyes de España. El Escorial.

aquel gran error. «No serán, sin embargo, los españoles, — dice Caveda, — quienes deban responder á Europa de la corrupción de la arquitectura de esta época. Borromini mereció, como heresiarca de las artes, la reprobación de los escritores de juicio que le sobrevivieron. Cuando Gómez de Mora se encargó de la dirección de las obras reales, en 1611, estaban ya olvidados los italianos de la severa grandiosidad del Palladio y de aquel puritanismo clásico... y no tardó el nuevo gusto en introducirse en la península. Sosteníanle eminentes ingenios en España, y era su intimidad muy estrecha con Roma para que dejaran de admitirle, cuando parecían ya agotados los recursos de la única escuela hasta esta época seguida por todos sin rivalidades ni licencias.»

«Desde el año 1612, — sigue diciendo nuestro Caveda en su libro, — dió señales de esta licencia Juan Martínez, apartándose de la simplicidad adoptada por los Moras. Manifestóla con más particularidad en los edificios de Santa Clara, San Pedro y San Lorenzo, de Sevilla, por este tiempo una de las más ricas y florecientes ciudades del reino. Pero la corrupción, afortunadamente, no pasaba todavía de las tarjetas y festones, de los ángeles y repisas con que se pretendía enriquecer, etc., etc.»

Estos párrafos del Caveda, el único libro que hasta ahora tenemos de conjunto de la historia de la arquitectura en nuestra patria, darán una idea del ensañamiento que demostraban, en sus juicios sobre el barroco, nuestros escritores neoclásicos, cuyos juicios, por lo general, dominan aún en España. Los mismos escritores y poetas románticos *ignoraron* el barroco, pues de haberse fijado en él, de seguro les hubiera interesado; todo su entusiasmo y admiración concentróse

en las catedrales y edificios góticos. La rehabilitación del barroco no llegará hasta que profundice un poco más en su crítica ecléctica la generación actual de la España contemporánea. ¡Qué tema mejor para un joven conocedor del arte español que una biografía y estudio de Churriguera y su época!



Fig. 486. — Iglesia del Colegio de los jesuítas. LOYOLA.

Porque desgracia es que hasta el nombre con que se ha calificado el barroco en España, sea una equivocación: *¡churriguerismo!* Cuando, como ya lo hace notar Caveda, ni es Churriguera responsable de este estilo entre nosotros, ni aun fué su más ferviente cultivador. Otra afirmación inexacta es la de suponer que el barroco entró en España ya formado, como una importación de Italia. Los italianos, en cambio, tratan de buscar precedentes del barroco en Nápoles y desde allí trazar su filiación hasta España. Los franceses quieren también encontrar en su rococó algo del barroco español, extremado en tiempos de Luis XV.

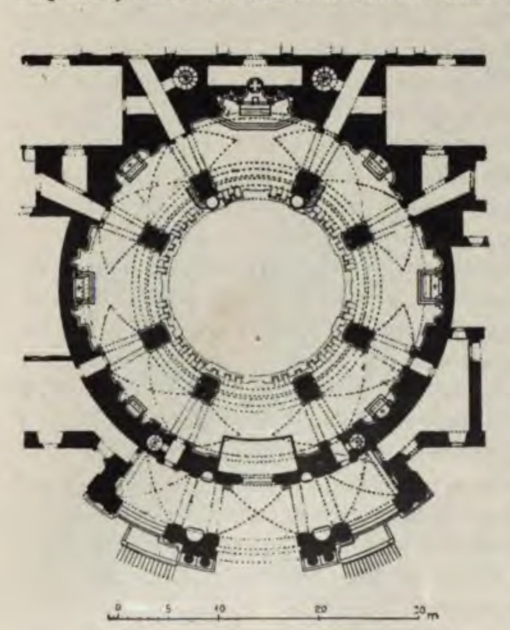


Fig. 487. — Planta de la iglesia del Colegio de los jesuítas. LOYOLA.

Todas estas relaciones son muy dudosas, ó mejor dicho, poco claras. No hay duda de que Italia, Francia y España se contagiaron mutuamente un mismo espíritu, porque se conocía é imitaba en España lo que se hacía en Italia; pero el barroco hubiera llegado á producirse en España igualmente, aunque no hubiesen existido el Bernini y el Borromini. ¡Qué más barroco que el plateresco! La influencia italiana, al contrario, en un principio no hizo más que retardar la evolución. De Herrera podríamos decir con verdad que era más clásico que el Palladio y Miguel Angel.

Por esto sucedió que, aca-



Fig. 488. — Templo de Nuestra Señora del Pilar. ZARAGOZA.

bada la férrea dictadura de Herrera y sus discípulos los Mora, cuando España se enteró de que Italia estaba entregada á aquel divino extravío del barroco, se entró de prisa por el camino de las nuevas originalidades. Pronto toda España se reconstruyó, puede decirse, con columnas salomónicas, cartelas y repisas.

Lo único positivo acerca de las relaciones entre las escuelas barrocas de España é Italia, es la venida del arquitecto italiano Crescenzi para terminar el Escorial. En seguida pasó éste á ser un personaje importante, ocupando el mismo cargo de superintendente de obras públicas que habían desempeñado Egas y Herrera. Su capilla panteón del Escorial no demuestra más que un relativo buen gusto, y un barroco muy debilitado en virulencia (fig. 485). Ni tan sólo parece haber sido Crescenzi el primero que se atrevió á emplear las libertades del barroco. Caveda, á cuyas páginas hemos de acudir todavía, por desgracia, ya dice que «el arco diseñado por Alonso Cano, el año 1649, para la entrada en Madrid de la reina Doña María Ana de Austria, fué, sin duda, uno de los primeros ensayos del estilo borrominesco que tuvieron lugar entre nosotros».

La influencia de Crescenzi duró hasta su muerte, en 1660. Los jesuítas, por su parte, adoptaron oficialmente el estilo; la iglesia de su colegio de Loyola es un modelo delicioso en la planta y en el alzado (figs. 486 y 487). A principios del siglo XVII comienza la reconstrucción del gran templo de Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza, que no se ha concluído hasta nuestros días. El plan, debido á un tal Francisco Herrera, *el Mozo,* es muy español en su disposición; nada de cúpula central ó de una gran nave que sea el elemento preponderante del conjunto (fig. 488). Hay en el Pilar una cúpula más alta, pero está rodeada de otras cúpulas, en número de once; además, en los cuatro ángulos debían levantarse torres barrocas, de las que se han construído sólo dos. ¡Qué santuario más singular, cuando todo su enjambre de cúpulas y torres se alzará, terminado, bajo el cielo claro y rutilante de la tierra aragonesa!

Un sólo santuario español supera al Pilar en riqueza ornamental: la vieja catedral románica de Santiago, vestida exteriormente de muros barrocos. Es de

una munificencia imponente, dominando aquella plaza tan española con su gigantesca superposición de obeliscos, cartelas y volutas. (Lám. XXVI). Fué proyectada por Fernando Casas y Nova, en los últimos días del barroco; sin embargo, si las partes bajas de la obra se resienten ya de la decadencia del estilo, la dòs torres, magníficas de verdad, son admirables por su silueta y han podido ser imitadas recientemente como cosa ultramoderna por los americanos en la Exposición de California.



Fig. 489.—Torre de la Seo. ZARAGOZA.

La parte del ábside de la catedral románica de Santiago está también, como en un estuche, dentro de un muro barroco (fig. 484). Produce bellísimo efecto la superposición de los tejados del crucero, tan nobles como bellamente enriquecidos con largas balaustradas.

Hablando del Pilar y de la decoración exterior de la catedral de Santiago, hemos dado al olvido obras anteriores. Nada hemos dicho aún de Churriguera, que pasa por ser el culpable, aunque indirecto, de tales *extravíos*. Don José de Churriguera parece, en cambio, haber sido más bien un genio pacífico y ecuánime, que hubiera sido académico de nacer en nuestro tiempo. No era, como el Bernini, un impulsivo genial, que se dejaba llevar por su arte. Su primera obra es la puerta de la catedral nueva de Salamanca, y lo que le hizo famoso fué el proyecto de catafalco mortuorio para la reina María Luisa de Borbón, que fué para el barroco, en España, lo que el baldaquino del Bernini, en San Pedro de Roma, para el barroco italiano. Desde aquel momento, ya no hubo más reserva ni vacilación; sin embargo, Churriguera, en su fachada de la Casa consistorial de Salamanca, muéstrase aún serio y juicioso. Sus discípulos, que fueron sus dos hijos y un tal Quiñones, no se salieron tampoco de esta prudente aplicación de los principios del barroco.



Fig. 490.—Torre de Santa Catalina. VALENCIA.

Fueron los *churriguerescos:* Narciso Tomé, autor de la fachada de la Universidad de Valladolid; Rovira, el arquitecto del

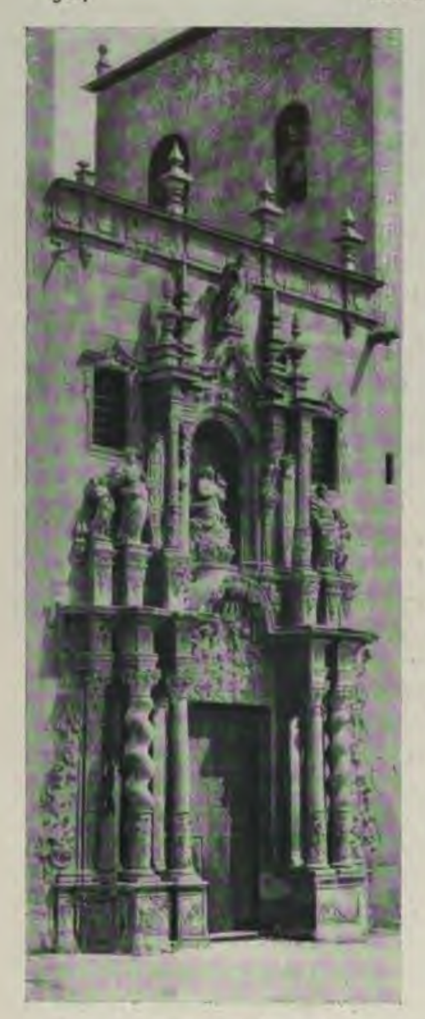


Fig. 491. — Fachada de Santa María.
ALICANTE.



Fig. 492. — Puerta de la iglesia de San Juan.
VALENCIA.

palacio del marqués de Dos Aguas, en Valencia (fig. 497); Pedro Ribera, que proyectó el hospicio provincial de San Fernando, en Madrid (fig. 498); Jaime Bort, autor responsable de la fachada de la catedral de Murcia, y tantos otros más, que así en la capital como en las provincias se lanzaron sin freno por las vías del barroco. Un mismo afán de libertad, y el mismo gusto por la profusión de adornos, los caracteriza á todos; pero, además, ya se puede comprender que en un arte como el barroco cada individualidad un poco fuerte tiene, á su vez, un estilo propio. En ciertos edificios todo son líneas curvas, frontones arcuados, entablamentos ondulantes, columnas salomónicas y cartelas y volutas en espiral. Otras veces, como en los ejemplos citados del palacio del marqués de Dos Aguas y el hospicio de Madrid, se prodigan las colgaduras é imitaciones de florestas en



FOT THOMAS

Fachada de la catedral de Santiago de Galicia.



la piedra; por fin, hay un cierto estilo de formas planas, como millares de piezas ensambladas unas dentro de otras, lo que los alemanes llaman *plattenstill*, del que damos un ejemplo: la colegiata de San Hipólito, en Córdoba (fig. 493).

El barroco español vióse interrumpido en su desarrollo por la introducción del estilo francés con los arquitectos de Felipe V. Se comprende que el nuevo rey, que era francés en cuerpo y alma, quisiera tener en España algo que se asemejara á los palacios de la corte de Francia. La presencia de estos arquitectos franceses y de otros italianos afrancesados, fué, en cierto modo como un calmante para las locuras del barroco español. En Francia, gracias á la autoridad de la Academia, siempre manteniéndose clásica, el barroco se manifestaba con mucha moderación, sobre todo en el aspecto exterior de los edificios, aunque por dentro se extremaran también todas las fantasías del rococó.



Fig. 493. — Puerta de la colegiata de San Hipólito. CÓRDOBA.

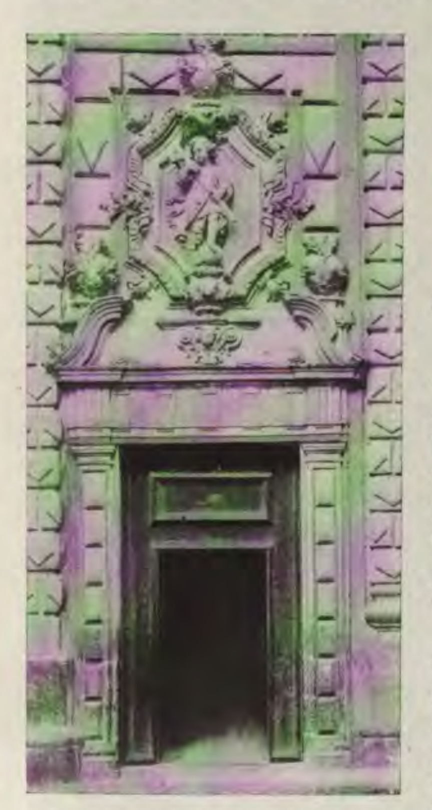


Fig. 494. — Puerta lateral de la iglesia de Belén. BARCELONA.

Los dos más conocidos arquitectos franceses del tiempo de Felipe V, en España, son los constructores del palacio real de la Granja, Renato Charlier y Esteban Boutelou, que hicieron también obras importantes en Madrid y trabajaron en Aranjuez, arreglando la escalera y los jardines. Sin embargo, la obra mayor de esta época,



Fig. 495. — Iglesia del santuario de Nuestra Señora de la Gleba, cerca de VICH.



Fig. 496. — Cruz. *Patio del Hospital.* BARCELONA.

y acaso la más francesa por su estilo, el palacio real de Madrid, fué proyectada y dirigida por dos italianos. El viejo alcázar de Madrid, análogo al de Toledo y restaurado también en tiempo de Carlos V, había sido destruído por un incendio el año 1734. Felipe V se propuso en seguida levantar un nuevo palacio en el mismo lugar que ocupaba el antiguo, y para ello llamó al abate siciliano Felipe de Juvara, discípulo del Bernini, para que proyectara la obra. Juvara trazó los primeros planos, con una grandiosidad tal que asustó á los propios soberanos, principalmente á la reina, y por esta causa sufrió demora el comienzo de los trabajos.

Mientras duraban las vacilaciones, moría Juvara en Madrid, habiendo designado como sucesor suyo, antes de morir, á Juan Bautista Sachetti, quien, ayudado del español D. Ventura Rodríguez, que había sido ya ayudante de Juvara, llevó por buenas vías la construcción del gran palacio. Las obras empezaron en 1737 y tardó unos treinta años en ser habitable el edificio, aunque su completa terminación puede decirse que data de nuestros días.

El emplazamiento del palacio real en un extremo de la ciudad, sobre una cortadura del terreno, por cuyo fondo se desliza el Manzanares, es de sin igual belleza. El edificio se desarrolla alrededor de un patio cuadrado, con galerías de circulación en los cuatro lados del patio, como en el palacio Farnesio de Roma. Exteriormente, las fachadas tienen, cada una, el cuerpo central, que avanza lige-



Fig. 497. — Palacio del marqués de Dos Aguas. VALENCIA.



FOT. ASENJO

Fig. 498. — Fachada del hospicio provincial de San Fernando. MADRID.



Fig. 499. –Patio de casa Dalmases. BARCELONA.



Fig. 500. — Escalera del palacio real. MADRID.



FOT. THOMAS

Fig. 501. — Palacio real de Madrid (fachada que mira al Norte.)

ramente, y otros cuerpos en los ángulos, que proyectan también algo fuera del plano de la fachada. El piso bajo forma como una especie de basamento rústico sobre el que se levantan las columnas de un orden gigantesco, que abrazan los dos pisos superiores (fig. 501). Es, en absoluto, la misma disposición del proyecto del Bernini para la fachada del Louvre, hasta en muchos detalles del cornisamento y las ventanas. Los franceses criticaban al Bernini por haber hecho para el Louvre un proyecto de edificio puramente italiano, y, por consiguiente, inadecuado para residencia principal de los reyes de Francia, pero lo curioso es que en Madrid vemos aquel mismo proyecto rechazado en París, ejecutado por italianos, y, sin embargo, con un carácter francés extraordinario. Acaso esto dependa de que Juvara, aunque siciliano de origen, venía entonces del Piamonte, y la corte de Turín era por aquel tiempo completamente afrancesada;



Fig. 502. — Altar de Santa María del Mar. BARCELONA.

la gran obra de Juvara, antes de venir á España, la iglesia de la Superga, en Turín, tiene cúpula francesa y una fachada con pórtico análoga á la de los Inválidos y del Panteón de París. Estas son, pues, las fuentes originales del palacio real de Madrid: los recuerdos del proyecto de fachada para el Louvre, del Bernini, y los propios modelos de París, admirados en la corte de Turín. Por lo demás, que el Louvre, y sobre todo Versailles, eran el prototipo de palacio real del siglo XVIII hasta para los italianos, lo demuestra el palacio real de Caserta, cerca de Nápoles, empezado pocos años más tarde que el palacio de Madrid, obra del famoso Vanvitelli, y que es como una copia alargada de Versailles en Italia.



Fig. 503. — Altar barroco. PALAFRUGELL.



Fig. 504. — Altar mayor y presbiterio de la catedral. LIMA.



Fig. 505.— Púlpito de la iglesia de S. Blas. Cuzco.

El patio central del palacio de Madrid resulta algo frío; edificado con piedra granítica, que no se presta á la escultura, carece, por decirlo así, de adornos. Sus líneas precisas, académicas, no producen el entusiasmo de los grandes monumentos inspirados. Igual puede decirse de la escalera (fig. 500) y de los vestíbulos. Son los grandes salones plenamente barrocos, el del trono y el llamado de Gasparini, y la capilla, los que dan un poco de carácter nacional al palacio de Madrid, con su pompa roja y sus decoraciones alegóricas en los techos. De todos modos, en conjunto es un edificio al que los españoles no profesan gran cariño, pues se resiente de su origen francés, tanto por el rey Borbón que lo inició como por sus arquitectos directores. Las decoraciones de sus mejores salas no son de pintores españoles, son del Tiépolo ó de Mengs; puede decirse que lo único genuinamente español del vasto edificio es su emplazamiento: el paisaje tan castellano que se divisa desde sus ventanas, con el Manzanares en el fondo y la sierra del Guadarrama en el horizonte.

Las obras más agradables, sin embargo, de esta escuela española de gusto francés son los jardines. Tanto los de la Granja como los de Aranjuez, adornados con fuentes y dispuestos los paseos en grandes avenidas, según la moda de Versailles, tienen aún hoy singular encanto. Cada región de España sintió el barroco de un modo particular, debido principalmente á la dirección que le diera el más extremado de los arquitectos locales. En Salamanca, como es natural, fué la impulsión de Churriguera la que hubo de predominar; en Aragón forma escuela Herrera el Mozo, con su obra del Pilar; en Murcia es el estilo de Jaime Bort el que caracteriza las obras de la región; en Granada, todos los decoradores aprenden algo de acumulación de estalactitas y volutas de la sacristía de la Cartuja, en que empleó su vida entera

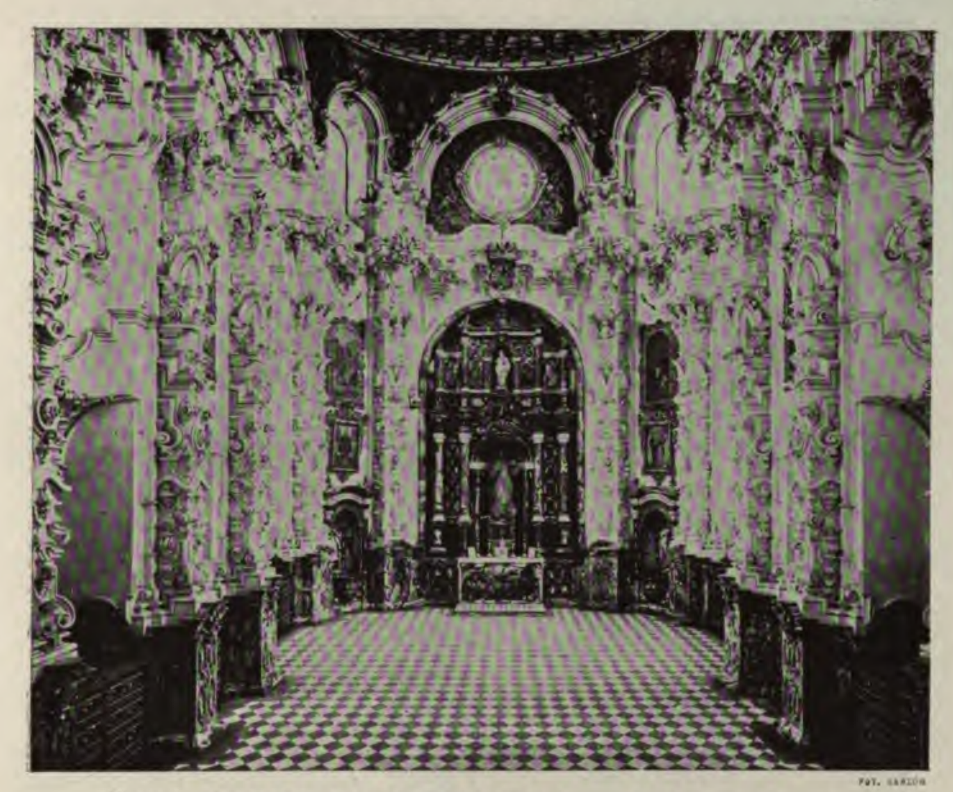


Fig. 506. — La sacristía de la Cartuja, vista desde la puerta de ingreso. GRANADA.

el P. Manuel Vázquez (fig. 506). En Cataluña el barroco penetra también, acaso más adentro de lo que había llegado el gusto por el greco-romano; además de las iglesias de los Jesuítas, cuya obra maestra es la de Belén, en Barcelona (fig. 494), las otras órdenes religiosas se interesan también por el barroco. Las iglesias del Hospital y de Santa Marta, en Barcelona; el palacio del Abad y la gran sacristía nueva, en Poblet; la bella iglesia de Nuestra Señora de la



Fig. 507. — Patio de la casa del marqués de Sollerich. *Palma de Mallorca.*



Fig. 508. — Patio de la casa del marqués de Vivot. MALLORCA.



Fig. 509. — Patio de casa Olesa. MALLORCA.



Fig. 510. — Patio de la casa Berga. MALLORCA. FOT. ANTONIETTI

Gleba, cerca de Vich, y tantas otras de Lérida, Gerona y Tortosa, prueban que el país catalán no fué insensible á los hechizos del barroco. Digna de mención es una escuela de barroco, medio italiano y medio catalán, que se forma en Mallorca. Las grandes residencias de Palma, reconstruídas en esta época de prosperidad para la isla, tienen por lo regular un patio central con arcos rebajados que recuerdan la tradición de los patios góticos catalanes, sólo que las molduras y los capiteles son barrocos (figs. 507, 508, 509 y 510.

Algunos tienen un pozo en el centro; á un lado sube la monumental escalera, como en los palacios de Génova. El palacio Dalmases, de Barcelona, tiene el mismo plan de composición, con patio y escalera abierta, más decorado que ningún otro de Palma (figura 499). Muchas de estas casas barrocas catalanas tienen un jardín á la altura del piso principal, con bancos de piedra y arriates. Mallorca posee, además, grandes villas rurales á la moda italiana; los jardines de las de Raxa y Alfabia son de gusto semitoscano (fig. 511).

El arte francés áulico tuvo en provincias escasa penetración; sólo el interior de la iglesia del Pilar, en Zaragoza, puede compararse acaso, por su magnitud y suntuosidad, al palacio real de Madrid, pero, por de fuera, ya hemos dicho que la silueta del Pilar resulta muy barroca. La antigua catedral zaragozana de la Seo, que rivaliza con el Pilar, tiene también una torre barroca (fig. 489). El tipo antiguo de las cruces de término se modifica también en el período barroco, y es frecuente hallar el soporte central retorcido como columna salomónica (fig. 496). Hasta las pequeñas iglesias rurales se transforman ó reedifican de nuevo por esta época, con torres y cúpulas barrocas. Cuando no se altera el edificio se renuevan los altares, substituyendo muchas veces los antiguos retablos por grandes composiciones de columnas salomónicas y entablamentos superpuestos, llenos de relieves y figuras policromadas (figs. 502 y 503). Los púlpitos, lo mismo que los muebles litúrgicos, son también labrados de nuevo, contribuyendo no poco las obras de esta época á caracterizar las actuales iglesias de toda España y de sus colonias (fig. 505).

En los muebles de las casas particulares se hizo sentir más la influencia de los estilos franceses de la época de los Luises, mas para los conventos y corporaciones civiles las formas del barroco español continuaron desarrollándose hasta finalizar el siglo XVIII. Recuérdense los grandes sillones de cuero, las mesas castellanas de ballesta con dos piezas de hierro torneado, los famosos vargueños, las camas con doseles (fig. 513), los arcones (fig. 514), y,



Fig. 511. — Entrada á los jardines de Alfabia. *Palma de Mallorca.*



FOT. THOMAS

Fig. 512. — Fuente de Vertumno. *Jardines de Aranjuez.*



Fig. 513. — Cama mallorquina de Son Moragues.

sobre todo, las alcobas adornadas con ménsulas doradas y pintadas, que se encuentran descritas en las ordenanzas y libros de viaje y que en tanto número se conservan aún en España.

Todas las industrias artísticas de la España plateresca continuaron vivas y evolucionando durante los siglos XVII y XVIII. La orfebrería, por ejemplo, sin contar con personalidades poderosas como los Arfe y Becerril, tiene innumerables centros de producción de joyas, que por lo regular conservan muy bien su sabor nacional (figs. 515 y 516). El arte de herrería continúa produciendo aún obras interesantes, en verjas de hierro fundido, en utensilios y muebles (fig. 517). Los cueros repujados de Córdoba, los guadamaciles dorados, continúan usándose para tapizar sillas y paredes, cambiando los dibujos primitivos del plateresco por los ramajes y volutas del barroco español. Lo mismo ocurre con las telas y brocados (fig. 518), aunque en éstas se nota más á menudo la influencia del estilo francés de los Luises.

Una antigua industria española, que por este tiempo se desarrolla en nuevas manufacturas, es la de la cerámica. Citaremos las renombradas fábricas de Talavera y Puente del Arzobispo, cuyo origen data del período anterior y que continúan produciendo nuevos tipos dentro del gusto ba-



Fig. 514 — Arcón taraceado de Sineu. MALLORCA.



Fig. 515.—Relicario de la Santa Duda. *Catedral de Gerona.*



Fig. 516.—Candelabro de la catedral de Palma. MALLORCA.

rroco. Además, dos nuevas fundaciones importantes se llevaron á cabo por este tiempo: la fábrica del conde de Aranda, en Alcora, y la real del Retiro, que se debió á iniciativa personal de Carlos III. El conde de Aranda, que se proponía principalmente imitar la cerámica francesa de Sevres y Moustiers, escogió Alcora para emplazar su fábrica, porque allí había ya una tradición local de esta industria. Sin embargo, el jefe técnico que le dió era un francés llamado Ollery, que hizo venir de Moustiers y á quien trató siempre con particular cariño. La idea del conde de Aranda no podía ser más patriótica; se trataba de labrar en España la porcelana con la misma perfección que en Francia, Italia ú Holanda. Se habían traído con grandes dispendios del extranjero, no sólo operarios, sino hasta la tierra y los materiales para hacer los hornos. La empresa, sólo al empezar, en 1726, había cos-



Fig. 517.—Brasero del Municipio de Barcelona. *Museo del Parque.*



Fig. 518. — Telas barrocas.

tado ya al conde de Aranda cincuenta mil duros. Pocos años después Alcora producía ya, con gran perfección, «pirámides con figuras de niños, teniendo guirnaldas ó cestos con frutas, cartelas, mesas de centro para salones y otros muebles de porcelana, estatuas, cornucopias, y hasta una cámara entera se había decorado, paredes y techos, con placas de cerámica.» En 1750 el conde de Aranda vendió esta fábrica á una compañía, la cual nombra director á un alemán llamado Knipfer, quien se compromete á producir en Alcora las imitaciones de la porcelana de Dresde. Otros franceses y alemanes se suceden en la dirección de la fábrica de Alcora, que continúa casi hasta nuestros días produciendo sus tipos originales y sus imitaciones de Dresde, Moustiers y Leeds. En 1789 el conde de Aranda, aunque sólo era un accionista de la compañía, se interesa aún para que «las pastas sean de primera calidad por su excelencia y duración». Tiene también que litigar para proteger á un francés, llamado Cloostermans, que había sucedido al alemán Knipfer en la dirección de la fábrica. Cloostermans era mirado con envidia por los obreros españoles, y, además, mal quisto por sus ideas religiosas. El generoso conde é ilustre hombre de Estado le protege siempre; ambos, el noble protector y el ceramista, mueren en 1798.

Como se ve, toda su larga vida la emplea el conde de Aranda en fomentar la fabricación de la porcelana en España. A su muerte, el duque de Híjar pasó á



Fig. 519. — Fachada oeste de la catedral de Santo Domingo, Primada de América.

ser el propietario y director de la fábrica de Alcora, que continuó produciendo, aunque flojamente, hasta mediados del siglo XIX (fig. 527).

La fábrica del Retiro, en las mismas puertas de Madrid, fundóla Carlos III, á imitación de la fábrica real de Nápoles, en Capodimonte. Los primeros operarios, y los útiles del trabajo, fueron traídos expresamente en varios bergantines, desde Nápoles á Alicante y de allí á Madrid, en 1759. La tendencia de la fábrica del Retiro era reproducir las porcelanas chinas, entonces de gran moda, y por ello el pueblo madrileño la bautizó con el nombre de *fábrica de la China*. Un gabinete del palacio real de Madrid y otro del de Aranjuez están profusamente decorados con estas imitaciones chinescas. La lámpara que cuelga del techo, los muros y el techo mismo están cubiertos enteramente de millares de piezas La fábrica del Retiro no era una empresa patriótica é industrial, como la del conde de Aranda en Alcora, sino una simple manufactura real, destinada á satisfacer las necesidades de la corona en regalos regios y para la ornamentación de sus palacios. Después de la muerte de Carlos III, consintió ya su hijo, Carlos IV, que se vendieran algunos de los productos del Retiro. En un principio, su estilo era puramente el de la fábrica napolitana de Capodimonte, pero en 1803 don Bartolomé Sureda marchó á París para estudiar la manera de trabajar de la



Fig. 520. — La Catedral. BOGOTÁ.

fábrica de Sevres, y á su regreso fué nombrado director de la del Retiro. Dos obreros de Sevres vinieron también á Madrid, y desde este momento ya se comprende que en el Retiro se imitaron de preferencia las porcelanas francesas. Subsistió la fábrica del Retiro hasta la guerra de la Independencia, en que *la China* fué destruída por los cañones franceses. Fernando VII instaló de nuevo la antigua manufactura en la Moncloa, á orillas del Manzanares, cerca de Madrid, y allí se continuaron produciendo porcelanas hasta 1849. Tanto los productos de la fábrica de Alcora como los del Retiro llegaron á exportarse al extranjero, y especialmente las imitaciones de Alcora se toman hoy con bastante frecuencia, en el comercio europeo de porcelanas, por originales de Moustiers y Leeds.

Hemos dado noticia al lector de los monumentos é industrias artísticas de la España del siglo XVIII, anterior á la reacción neoclásica; pero los estilos espa-



Fig. 521. — La Catedral. LA HABANA.

ñoles se desarrollaron también intensamente fuera de la península, en América, donde son hoy objeto de un cultivo y una admiración que permiten augurar nuevas y grandes victorias para el barroco español, sobre todo en los Estados Unidos. España hizo por América mucho más de lo que generalmente se quiere reconocer; en muchas naciones americanas, sus monumentos más grandiosos y bellos son aún del tiempo de la colonización española. Debemos citar, en primer término, la catedral de Santo Domingo, donde se conservan los restos de Colón, de un plateresco que empieza apenas á delatar las exigencias del barroco (fig. 519). Las dos puertas, divididas por un pilar central, tienen sus líneas fugando en perspectiva, ingenuo modo de aparentar mayor grandiosidad, visto el edificio desde lejos, que se usó ya en el palacio Farnesio y en las iglesias barrocas de Roma. La catedral de la Habana tiene una bella fachada española barroca, de piedra, flanqueada por dos torres que armonizan agradablemente (fig. 521). La de Bogotá, en cambio, es de puro estilo clásico (fig. 520).

En México hay, en primer término, la catedral, empezada en 1573, que posee aún recuerdos y líneas góticas en su interior, y después la iglesia churrigueresca del Sagrario, construída en 1749. En Guadalajara de México, la catedral, con cúpula y dos altas torres, es del 1618. La catedral de Puebla de los Angeles es también del siglo XVII con una cúpula en el crucero.

En la propia ciudad de Puebla de los Angeles se formó, por el siglo XVIII, un centro artístico de regular importancia; los frailes y los fun-



Fig. 522. — Ruinas del convento de San Francisco, en la Antigua. MÉXICO.



Fig. 523. — Detalle del campanario de San Francisco Acatepec, en Cholula. MÉXICO.



Fig. 524. — Vasos de cerámica de la Puebla. México.

cionarios laicos españoles de dicha población, fomentaron el desarrollo de una fábrica de cerámica á imitación de las de España. En ella se reprodujeron, en formas, modelos y colores, los productos más diversos de las manufacturas de la península, desde las cerámicas valencianas hispano-árabes hasta los productos de Sevilla y Talavera. Es probable que las cerámicas de Puebla llegaran á exportarse á España mismo. La cerámica mexicana parece sólo haberse producido en la Puebla, cuyas montañas daban una tierra apropiada para hacer mayólica; los montes de San Bartolo y San Pedro, en el lugar cercano de Totomehuacán, tienen una tierra blanca buena, mientras que la arcilla fina roja se obtenía en Loreto y Guadalupe, también en la vecindad de Puebla. Ambas arcillas se mezclaban por partes iguales. El esmalte no es muy blanco, y algo más espeso que el usado por las fábricas españolas; el color azul, que es el predominante, también se distingue por su espesor. El estilo de los dibujos resulta más fuerte y rudo que el de los productos españoles; la cerámica mexicana es siempre algo bárbara en el estilo, pero muy resistente, y particularmente adaptable á la decoración exterior de los edificios. No obstante, se hacían también figuras de santos y candelabros, y sobre todo, platos y jarros para instalaciones de farmacia (fig. 524).

Los primeros modelos son puramente españoles, después se deja sentir una fuerte influencia de la decoración azteca, que los indios tenían en la sangre, y, por fin, una última influencia china, copiándose los crisantemos y rosetas de los vasos del Extremo Oriente. Esto por lo que toca á la decoración; en cuanto á las formas, la cerámica de Puebla conserva la tradición de los platos, jarros y botes de la cerámica hispano-árabe. Los ceramistas de esta ciudad mexicana hicieron, no sólo pequeños objetos de tierra cocha, sino también grandes conjuntos de piezas ensambladas, como el campanario de San Francisco, en Cholula (fig. 523), y la cúpula de la iglesia del Rosario, en la propia ciudad de Puebla, toda de cerámica.

Los frailes españoles, á pesar de los severos juicios de que á veces han sido objeto, representaban una superior cultura en las tierras entonces solitarias del Nuevo México y California; las ruinas de sus conventos, llamados en el país



Fig. 525.—La Misión San Carlos. *California.*



Fig. 526. — Fachada moderna de estilo barroco español. *California.*

misiones, constituyen hoy la nota pintoresca de las regiones del Sur de los Estados Unidos. Las primeras *misiones* de Texas y Nuevo México son los edificios religiosos más antiguos de los Estados Unidos; algunos datan del siglo XVI, y generalmente están construídos de adobes, con techos planos y pórtico en la fachada. El pórtico bajo forma como el atrio de la iglesia, y el pórtico alto comunica con el coro. Estos primeros edificios de *los Padres,* que hoy por lo común hállanse en ruinas, están llenos de recuerdos de las luchas con los indios; muchos misioneros perdieron la vida en aquellas regiones, que hoy se cuentan entre las más civilizadas de América. En California, *las misiones* de *los Padres* están construídas de piedra y ladrillo, algo posteriores y más artísticas que las de Nuevo México. Por lo general, son blancos conventos rurales, con un claustro humilde de ladrillo y una iglesia barroca (fig. 525).

Estos modestos monumentos de *las misiones* han sido objeto de especial atención por parte de los artistas y arquitectos de California (fig. 526), y de aquel escaso repertorio de formas rurales barrocas se ha creado el estilo meridional de los Estados Unidos, el estilo *misiones,* como el llamado *colonial* inglés va resultando el estilo americano nacional de los Estados del Norte. Sin embargo, las formas barrocas que los americanos han podido apreciar en las ruinas de *las misiones,* no bastan para dar vida á todo un estilo monumental; por esto, cuando en la Exposición de San Francisco, la California, en representación de todo el Sur, quiso hacer algo muy característico, tuvo que imitar los monumentos barrocos españoles de la península; y así los arquitectos hubieron de copiar en sus pabe-

llones las torres de la catedral de Santiago, las cúpulas del Pilar, en una palabra, los grandes monumentos del barroco, de los que *las misiones* eran sólo un eco pobre y lejano. El acierto con que fueron tratados aquellos motivos permite augurar que en América producirá sus últimos frutos el arte barroco español.

Resumen. — El arte barroco español empieza ahora á ser considerado con el debido interés. Los escritores neoclásicos, como el Caveda, condenaron este estilo y aún vivimos en cierto modo bajo su anatema. Su mismo nombre, *churriguerismo*, es una equivocación lamentable. Churriguera fué un arquitecto de Valladolid, cuya producción, corta y mesurada, no sirvió para caracterizar el estilo; tan sólo puede juzgársele como uno más entre los artistas de su época. Las obras más importantes son la decoración exterior de la catedral de Santiago, el templo del Pilar en Zaragoza, la iglesia de Loyola, etc., etc. Toda España se decora y renueva en esta época; las iglesias rurales se llenan de altares nuevos y se adornan con fachadas barrocas. Al advenimiento de la dinastía de los Borbones, llegan arquitectos para reconstruir con gusto francés los palacios reales. Así la Granja y Aranjuez muestran señales del paso de los arquitectos franceses. El palacio real de Madrid, incendiado pocos años antes, es reconstruído por dos italianos, el abate Jubara y Juan Bautista Sachetti, con arreglo á la moda francesa que imperaba en el Piamonte. En provincias, las casas particulares son también renovadas durante este período de prosperidad general en toda la península, merced al gran comercio que se hacía con América. Muebles y habitaciones, especialmente alcobas; arcas y joyas, participan de los gustos del barroco. Se establecen por esta época las dos nuevas fábricas de cerámica de Alcora y el Retiro. La de Alcora es una iniciativa patriótica del conde de Aranda para imitar en España las porcelanas de Leeds y Moustiers. Aranda aplica sus caudales y toda su inteligente voluntad á esta obra patriótica. La fundación del Retiro, en cambio, debióse tan sólo á la corona. Carlos III hace venir de Nápoles, de la fábrica real de Capodimonte, obreros y utensilios. Más tarde se imitan las porcelanas de Sevres; los operarios del Retiro imitan también las porcelanas chinas, y así, á la fábrica se le llamaba en Madrid, *La China*. Destruída por los franceses, Wéllington y Fernando VII la restauran en la Moncloa, cerca de Madrid, á orillas del Manzanares. El arte barroco español se propaga triunfante por América. Casi barroca es ya la catedral primada de Santo Domingo, y barroca del todo la de La Habana. En México hay que citar las iglesias barrocas de la capital, de Guadalajara y de Puebla. En esta última ciudad se establece una fábrica de cerámica que imita los productos españoles. En los estados Unidos, *las misiones* de *los Padres* españoles llevan el sello del barroco y sus formas son imitadas en las arquitecturas modernas de los Estados del Sur.

Bibliografía. — UHDE: *Baudenkmaler in Spanien und Portugal.* — SCHUBERT: *Geschichte des Barock in Spanien.* — JUNGHAENDEL: *Baukunst Spaniens.* — LLAGUNO Y ALMIROLA: *Noticias de los arquitectos y Arquitectura de España*, 1829. — CONDE DE LAS NAVAS: *Real Palacio de Madrid*, 1897. — FLORIT: *Aranjuez.* — RIAÑO: *Spanish Art.* — PÉREZ VILLAMIL: *Artes é industrias del Buen Retiro*, 1904. — WILLIAMS: *The Arts and Crafts of older Spain*, 1907.



Fig. 527.— Busto del conde de Aranda. *Cerámica de Alcora.*



Fig. 528. — Velázquez. La Rendición de Breda. *Museo del Prado.* MADRID.

CAPÍTULO XVII

LA PINTURA ESPAÑOLA DESDE BERRUGUETE Á GOYA.
PANTOJA. EL GRECO. MORALES. RIBERA. VELÁZQUEZ. MURILLO. VILADOMAT. GOYA.

HASTA hace poco los críticos castellanos empezaban el estudio de la pintura española con el nombre de Alfonso Berruguete, el primer pintor del que se tenían algo más que simples referencias de los archivos, autor celebrado de un altar de Avila, cuyas tablas habían ido á parar al Museo del Prado. El desconocimiento, el desdén, para todo lo que en pintura era anterior al Berruguete, formaba vivo contraste con el empeño con que eran estudiados en Cataluña sus humildes *primitivos*. Ultimamente, unas cuantas tablas góticas castellanas fueron aceptadas también en el Prado, aunque relegándolas al vestíbulo del edificio de este Museo; pero este reconocimiento oficial no es más que una débil muestra del gran interés por la pintura medioeval, que se va acentuando también entre los mejores críticos castellanos. Nunca se había dejado de pintar en el centro de la península: desde el Pentateuco Ashburnham, las Biblias de León,



Fig. 529. — Berruguete. Predicación de San Pedro Mártir. Altar de Ávila. *Museo del Prado*. MADRID.

los frescos de San Baudelio de Cárdenas, las innumerables tablas góticas que llenan los almacenes de antigüedades de Madrid y las iglesias de provincias; hasta los Bermejo y Alfonso de Baena, y los imitadores de Van Eyck, en el cuatrocientos, y, por fin, Alfonso Berruguete, el primer pintor del siglo XVI.

Poco conocemos aún del Berruguete, que trabajó para los Reyes Católicos y Felipe el Hermoso; sus facultades artísticas, su estilo, debemos estudiarlos tan sólo con la base del ya citado altar de Ávila. Las tradiciones de la escuela local castellana de retablos son aún harto vivas, pues este pintor parece ignorar que Juan Van Eyck ha pasado por la península. En cierto sentido es un retardatario, pero como es muy español y castizo, con justicia puede llamársele el primer pintor castellano del Renacimiento. En el altar de Ávila pinta la historia del dominico San Pedro Mártir, sus predicaciones y luchas con los herejes (fig. 529); en una de las tablas figura un auto de fe de los primeros días de la inquisición, al que parecen asistir Fernando é Isabel. El hecho no es cierto, pero así Berruguete se anticipa á las pinturas históricas de otros autos de fe del siglo XVII que vemos ahora en el propio Museo del Prado.

A este primer pintor castellano suceden una serie de retratistas. Carlos V no necesitaba artistas españoles, le bastaban el Ticiano ó Pompeyo Leoni. En tiempo de Felipe II viene á la península el famoso retratista de la época, Antonio Moro, de quien aprenden Pantoja de la Cruz y el portugués Sánchez Coelho. Estos dos son también simples retratistas de las personas reales, muy castellanos en su estilo, pero faltados de iniciativa para componer obras de mayor empuje (figs. 530 y 531).

Mientras tanto, aparecía en Extremadura un pintor de imágenes piadosas, Morales, llamado *el Divino* por la nobleza y espiritualidad de sus figuras, que

en gran parte recuerdan las de Van Eyck y Van der Veyden. Cuando sus paisanos, como Hernán Cortés, marchaban á América con los *conquistadores,* Morales no daba muestras de sentir grandes ambiciones; Palomino nos le presenta en su vejez viviendo de una pensión que le señaló Felipe II, á quien importuna con sus demandas. Repite, sin cansarse, casi sólo dos ó tres tipos: el de una Virgen, fina, delgada, con el Niño en el pecho; un Cristo coronado de espinas, con manto de púrpura y cetro de caña, y otro al descenderle de la Cruz, muerto en los brazos de la Madre. Son pequeños cuadros en tabla, de colores esmaltados, bellos rojos, verdes y morados (figs. 532 y 533).



Fig. 530. — Sánchez Coelho. Un fraile. *Escorial.*

Así como Morales depende casi exclusivamente de la escuela flamenca, en Valencia Juan de Juanes se decanta más bien por el arte italiano, y en Sevilla crece también otra e cuela italianizante, de la que, á fines del siglo, el maestro más conocido era el famoso Pacheco, el suegro de Velázquez.

En medio de estas oscilaciones entre los recuerdos eykianos, de Morales, y la obsesión por Italia de los demás pintores de la península, llega á España el joven Domenico Theotokópulus, llamado *el Greco,* para dar la más formidable sacudida de originalidad é independencia. Era natural de Candía, en Creta, y es de creer que sus primeras lecciones en el arte de la pintura las recibiera en Oriente, porque hay mucho, en el arte del Greco, de los mosaicos de la *Kahrie-Djami,* con aquellas figuras alargadas y nerviosas de las últimas escuelas bizantinas de pintura. Creta dependía entonces de los venecianos, y el jo-



FOTO ANDERSON

Fig. 531.—Pantoja. Retrato de D.ª Isabel de Valois. *Museo del Prado.* MADRID.



Fig. 532. — Morales. La Virgen y el Niño. *Museo del Prado.* MADRID.



Fig. 533. — Morales. Ecce Homo. *Galería Corsini.* ROMA.

ven candiota se dirige á Venecia, donde acaba de formarse en la escuela del Tintoretto. Discípulo y maestro debieron entenderse perfectamente, porque el carácter del Tintoretto ofrece mucha analogía con el del Greco. Hasta en cosas puramente técnicas, como en la curiosa manera que tenía el Tintoretto de disponer los modelos, valiéndose de figurillas de barro que vestía y colocaba más ó menos altas, para asegurarse de la perspectiva en sus grandes composiciones, parece haber sido imitado por su genial discípulo. «Dominico Greco,—dice Pacheco,—me mostró el año 1611 una alacena de modelos de barro, de su mano, para valerse de ellos en sus obras.» Muchas otras cosas aceptó el Greco del Tintoretto; podríamos decir que, á no haberse movido de Italia, el Greco no hubiera sido más que un discípulo bizantino del Tintoretto...

De Venecia pasa á Roma, donde cultiva la amistad de Julio Clovio, un miniaturista famoso que había pintado un antifonario por orden de Carlos V. Es muy posible que Clovio le sugiriera un viaje á España: lo positivo es que pocos años después, en el de 1577, firma ya su primer cuadro en la nueva patria. Desde esta fecha hasta la de su muerte, en 1614, siendo de avanzada edad, puede decirse que el Greco no se mueve de Toledo, su patria de amor y de adopción.

Paravicino, el fraile poeta, amigo del Greco, escribe: «Creta le dió la vida, y los pinceles Toledo.» Esto no es muy exacto: Creta debió darle ya los pinceles á este último pintor bizantino; Toledo



Fig. 534. — El Greco. Jesús Nazareno. *Museo del Prado.* MADRID.



Fig. 535. — El Greco. El hombre de la mano. *Museo del Prado.* MADRID.

más bien le dió la vida, la verdadera vida, su profunda inteligencia del mundo y de las cosas. El Greco no sólo ha comprendido mejor que nadie la belleza del alma castellana, sino que, á su vez, parece haber sido comprendido por los espíritus más representativos de su época. Es cierto que un pedante como Pacheco (que escribe copiando impunemente del Vasari) encuentra no poco que reprochar al Greco, pero los grandes ingenios, Góngora, Paravicini, le aprecian mucho y lo elogian. Las corporaciones religiosas y los cabildos de Toledo tienen con el Greco enojosas diferencias, que suelen suscitarse siempre entre las corporaciones y las personalidades más eminentes, pero no se cansan por ello de encargarle cuadros y retablos. Toledo está materialmente decorada por el Greco: rara es la iglesia que no muestre una obra suya en lugar preeminente.

No sabemos quién introdujo al Greco en la corte; lo cierto es que



FOT. THOMAS

Fig. 536. — El Greco. Retrato de un médico. *Museo del Prado.* MADRID.



FOT. THOMAS

Fig. 537. — El Greco. Retrato de un desconocido. *Museo del Prado*. MADRID.

Felipe II le encarga sus dos famosos cuadros del Escorial, el San Mauricio (lám. XXVII) y el llamado *la Gloria de Felipe II*, donde el rey está arrodillado entre sus santos predilectos y en la más fantástica visión del cielo y de la tierra. Parece que el rey no hubo de quedar muy complacido; el cuadro de San Mauricio no llegó á adornar el altar que en el Escorial le estaba destinado y fué substituído por una pintura italiana. Hoy se halla en el Museo del Escorial y es la obra más sugestiva de todas las allí reunidas. El martirio de los soldados de la legión romana tiene lugar á lo lejos; en primer término hay un grupo de caballeros en animada plática, cuyos gestos dan la impresión de lo extraordinario; en lo alto aparece una visión de ángeles entre las fulgurantes nubes de un día apocalíptico.

Al Greco le agradaban extrañamente estas visiones de nubes luminosas, en



Fig. 538. — El Greco. Santiago. *Hispanic Society*. NUEVA YORK.



Fig. 539. — El Greco. La Sagrada Familia. *Hispanic Society*. NUEVA YORK.



El Greco. San Mauricio. *Museo del Escorial.*



las que ya se había especializado el Tintoretto. Su cuadro más famoso, el llamado: «Entierro de conde de Orgaz», tiene esta misma doble composición: en la mitad inferior la fúnebre comitiva, compuesta de frailes y caballeros, que rodean á San Agustín y San Esteban, que han venido para enterrar á su devoto el señor de Orgaz; pero en la mitad superior, otra vez las nubes y ángeles, que acompañan el alma hasta los cielos, junto al trono de Dios. Esta pintura, que es como el resumen de toda la obra del Greco, está aún en Toledo (de donde tantas otras han emigrado), en la misma iglesia para la que fué pintada: la parte inferior, con su hilera de retratos, es de una intensidad psicológica no superada ni aun por Velázquez. (Lám. XXVIII.) Es curioso que el primer elogio de este cuadro, en nuestros tiempos, se halle en la obra de Barrow, titulada: *The Bible in Spain*. El interés por el Greco, en España, data de pocos años.



Fig. 540. — Auto-retrato de Ribera. *Museo de los Uffici.*

El Greco posee un repertorio más extenso que Morales y los pintores de su época, pero como todos los grandes artistas, no tiene ningún reparo en repetir sus asuntos, con la ligera variante de sentimiento que es el secreto del arte. Sus temas preferidos son los apostolados, ó series de trece cuadros con Jesús y los apóstoles (figs. 534 y 538); la estigmatización de San Francisco, la Anunciación y la Sagrada Familia (fig. 539), y, sobre todo, sus maravillosos retratos (figs. 535, 536 y 537). Nadie mejor que este bizantino supo comprender la sociedad española de su tiempo. Cuando murió, todavía los libros griegos eran los que predominaban, con los italianos, en su librería. Los dos testigos de su testamento fueron dos griegos, que, como él, debían haberse naturalizado en Toledo. Pero el Greco comprendió más que nadie el alma de Castilla.

La fuerza de asimilación y de carácter de la España de los siglos XVI y XVII se ve en el caso de otro artista, el valenciano José Ribera, que habiendo residido en Italia desde los diez y ocho años, se conserva siempre español, firma sus cuadros como *valentino* y es llamado por todos *el Spagnoleto*. No sabemos por qué ni cómo pasó Ribera á Italia; las noticias de su vida hállanse principalmente en un libro lleno de embustes, llamado *el Falsario*, que se publicó en Nápoles y trata de los pintores napolitanos, y entre ellos se incluye, como es natural, al Ribera. Éste, según parece, había trabajado en Roma algunos años, en la escuela



Fig. 541. — Ribera. Martirio de San Bartolomé. *Museo Municipal.* BARCELONA.

del Caravagio, donde se formó su talento y su estilo. Protegido por un cardenal, que lo recoge hambriento de la calle, Ribera escapa, por impulsión histérica, de los salones suntuosos, llenos de criados, para recobrar la libertad y la vida de los pordioseros de la calle. Por este contacto prolongado con la naturaleza en toda su verdad, el joven discípulo del Caravagio acaba de hacerse hombre. Por siempre más se complacerá en pintar las carnes macilentas, que ha visto al través de los andrajos de los pordioseros; buscará sus asuntos en los filósofos que van desnudos, en los penitentes y los santos martirizados, cubiertos de heridas, desollados y chorreando sangre. Los viejos decrépitos, los haraposos anacoretas respiran al menos el aire, que es de todos, sin



FOT. LACOSTE

Fig. 542. — Ribera. El sueño de Jacob. *Museo del Prado.* MADRID.

limitaciones, desde que el mundo es mundo, percibiendo esa eternidad de los fenómenos vivos que rara vez pueden sentir los maniquíes disfrazados que van en las carrozas de los grandes.

Y, sin embargo, al proseguir su historia, Ribera claudica; va á Nápoles, y allí, en la corte de los virreyes, se impone por su arte magistral; los encargos que recibe, tanto de Nápoles como de España, le permiten á su vez tener carroza y llevar una vida de prodigalidad y ostentación. Su fin fué tan fantástico como su vida: en su taller de pintor de renombre le visitaba el virrey, que era entonces un príncipe de la sangre, el propio hermano de Felipe IV; éste se enamora de la hija del Ribera, y para obtenerla más fácilmente, la hace raptar y llevarla á Palermo, donde la deposita en un convento. El infeliz padre, loco de dolor, vive en sus postreros años como un monomaníaco, encerrado en su casa de Posilipo, hasta que un día desaparece sin dejar rastro. En Nápoles hubo de sospecharse que había vuelto á su patria, Gandía, en el reino de Valencia, donde no había estado desde su juventud. Lo positivo es que no se habla más de él ni se conoce detalle alguno de su muerte, aunque su partida de enterramiento ha aparecido por fin en Nápoles.



Fig. 543.— Velázquez. Los discípulos de Emaús. *Colección Altman*. NUEVA YORK.



Fig. 544.— Velázquez. Adoración de los Reyes. *Museo del Prado*. MADRID.

Ribera ocupa en la historia de la pintura española un sitio mucho más elevado aún del que generalmente se le concede. Aquel español emigrado en Nápoles, aquel valenciano expatriado que parecía haber de tener poca ó ninguna influencia en los destinos del arte de la península,



Fig. 545. — Velázquez. Los Borrachos. *Museo del Prado*. MADRID.



Fig. 546. — Velázquez. La fragua de Vulcano. *Museo del Prado*. MADRID.



FOT. THOMAS

El Greco. Enterramiento del conde de Orgaz.
Iglesia de Santo Tomás. TOLEDO.





Figs. 547 y 548. — Velázquez. El almirante Pulido Pareja. *Galería Nacional.* LONDRES.

influye sobre sus compatriotas, sobre todo en Velázquez, más que ningún otro de los maestros que le han precedido. Ni Morales, con sus esmaltados efectos casi medioevales, ni el Greco, exótico y astral, ni los italianizantes como Juan de Juanes, que admiraban de Italia sólo los productos pedantes y acaramelados de Guido Reni, podían llegar á iniciar una verdadera escuela y formar el genio tan nacional y moderno de Diego Velázquez. Ribera fué el que introdujo, por decirlo así, el realismo vivo de Caravagio, que era lo mejor y más avanzado de su tiempo. Por los cuadros de aquel español emigrado, España aprendió el nuevo ideal de la luz, de respeto á la maravilla de las formas palpitantes de la naturaleza, el valor de cada uno de los seres vivos, aunque se muestren haraposos, contrahechos, anormales, como los bufones que pintó Velázquez, quien apreciaba á Ribera por sus cuadros y estuvo en Nápoles para conocerle personalmente.

Era Velázquez natural de Sevilla, en cuya ciudad nació en 1599. Poseemos pocos datos de su juventud; su suegro y maestro en los primeros ensayos pictóricos fué el ya citado Pacheco, el que policromaba las esculturas de Montañés y de quien sólo se conserva un cuadro, realmente inspirado, el Cristo llevando la Cruz, que posee la Galería Nacional, de Londres. Esta es su única obra, cuyo valor se aparta algo de la mediocridad.

Se ha dicho que la mejor gloria de Pacheco es su yerno Velázquez, y él mismo no deja de alabarse, prefiriendo á ningún otro título el de ser llamado su maestro. Pacheco, cuya fama y autoridad en Sevilla, por aquel tiempo, debió de ser muy grande, escribió, sin embargo, un libro burdamente copiado del Vasari,



Fig. 549. — Velázquez. El rey Felipe IV
Museo del Prado. MADRID.



Fig. 550.—El infante Don Fernando de Austria.
Museo del Prado. MADRID.

del que sólo resultan interesantes los párrafos, por desgracia demasiado breves, en que trata de Velázquez. Dice que Velázquez ocupa el tercer lugar entre los grandes ingenios de la pintura (¡el tercero!), y que le dió su hija por esposa, «agradado de su talento, limpieza y buen natural». Describe el primer viaje de Velázquez á Madrid, en 1622, para darse á conocer en la corte, y el éxito fulminante que logra al año inmediato, cuando, vuelto de nuevo á Madrid, se hace admirar con el retrato de Fonseca. El triunfo no pudo ser más completo; Velázquez fué llevado una noche á palacio por el Conde-Duque, y pronto se le mandó pintar el retrato del rey y otras personas de la familia real y fué agraciado con un cargo y sueldo en palacio. La vida de Velázquez parece exenta de grandes aventuras, sin experimentar pasiones ni dolores que no fuesen los que son anejos al ejercicio del arte. Cierto es que algunos documentos nos le muestran quejoso por recibir su paga con retardo, pero ¿quién no recibía con retraso sus emolumentos en la España de Felipe IV, poco distinta en esto, por lo demás, de la de nuestros días? Su situación en palacio parece fué siempre sólida, sin haberle faltado nunca el cariño y la protección real. El cuadro de las Meninas nos le representa allí, en una estancia del alcázar de los Austrias, muy castellana por cierto en todos los detalles de la construcción, en sus puertas y hasta en la luz. El pintor está pintando el retrato de la infanta Margarita (acaso el que hoy posee el Louvre), con sus dueñas ó *meninas*, que la sirven arrodilladas (D.ª Isabel de Velasco y D.ª María de Sarmiento), con un enano y una bufona, el perro y los

criados... toda la corte de la princesita. Los reyes han entrado y contemplan el grupo, admirando la luz y el colorido; acaso ellos, los reyes mismos, sugieren á Velázquez la extraña composición de su cuadro, el más famoso de la pintura española.



Fig. 551. — Velázquez. El infante Baltasar Carlos. *Museo del Prado.* MADRID.

Hemos citado las Meninas primeramente porque esta obra nos da la impresión plástica de la vida de Velázquez en el alcázar de sus reyes y nos le presenta en contacto con ellos. Con un solo golpe de vista, vemos al rey, su protector, la regia morada y el artista excelso, que, por extraña intuición, el monarca ha sabido escoger entre todos los otros pintores de su tiempo. Las demás personas de la familia real se hacen retratar también, naturalmente, por el pintor de cámara; las reinas, los infantes hermanos del rey, Don Carlos y Don Fernando, llamado éste *el Cardenal* por ser arzobispo de Toledo (fig. 550); los hijos de los reyes y de sus hermanos; el valido Olivares, los bufones, toda la corte, en fin, está representada en los lienzos de Velázquez. Hasta el paisaje de Castilla tiene en él su primer intérprete. En el ya citado retrato de Don Fernando, como en el gran cuadro del infante Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV, á caballo, y en los del rey y la reina, ya cazando, ya en traje de corte, los fondos son siempre los montes rocosos del Guadarrama, con sus encinas, y los cielos fulgurantes de la meseta castellana.



Fig. 552. — Velázquez. Un infante. *Colección Doria.* ROMA.

El rey necesita á Velázquez y quiere que le acompañe en sus viajes; en uno de ellos, camino de Cataluña, pinta un cuadro en Fraga; una de las pocas cartas que de Velázquez se conservan, está escrita durante su viaje de regreso de la isla de los Faisanes, adonde había ido acompañando á la corte. Aquel hombre silencioso, que, según Palomino, «no ha-



Fig. 553. — Velázquez. El papa Inocencio X. *Galería Doria.* ROMA.

blaba más que por orden del rey», parece haber sido también muy parco en escribir. No obstante, de carácter tenaz y consciente de su deber, — no un soñador abstraído, — recordaba siempre sus obligaciones y nunca dejaba de atender, dentro de su esfera, al servicio de su amo, que entonces era lo que hoy llamamos patriotismo. Recientemente se han publicado algunas cartas de un ministro del duque de Módena que explican los esfuerzos, la tenacidad y mañas con que Velázquez trató de obtener, para su señor el rey de España, el regalo de unos cuadros del Correggio. El duque de Módena y Ferrara era un joven vanidoso al que deslumbraba aún el prestigio de la corona de España, que Felipe IV hacía grandes esfuerzos para conservar en Italia, y así se comprende que el duque de Módena acabara por entregar los cuadros que ambicionaba Velázquez y que hoy son gala del Museo del Prado.

Durante toda su vida, Diego Velázquez, el más prodigioso pintor que haya tenido la humanidad, se conserva modesto, sencillo, fiel servidor de la corona. Mientras Rubens corre de una corte á la otra, rodeándose de fausto principesco, cobrando á peso de oro sus pinturas, Velázquez gana su pan como aposentador de palacio, viviendo sólo para su rey y para el arte. Este hombre, vestido siempre de negro, que vemos envejecer en sus auto-retratos, es con toda verdad el hombre excelente de cuya *limpieza* y buen natural se agradaba ya su suegro Pacheco.

Dos veces, sin embargo, sale Velázquez del alcázar real para respirar



Fig. 554. — Velázquez. El cardenal *nipote*. *Hispanic Society*. NUEVA YORK.



Velázquez. Cristo en la Cruz. *Museo del Prado.* MADRID.





Fig. 555. — Velázquez. Don Sebastián. *Museo del Prado.* MADRID.



Fig. 556. — Velázquez. Don Antonio el Inglés. *Museo del Prado.* MADRID.

con libertad corriendo mundo, en sus dos viajes á Italia... El primero lo hizo en 1629, siendo todavía muy joven; fué un verdadero viaje de estudio que duró casi dos años. Velázquez observa, copia, analiza las grandes obras de los antiguos, dibuja los mármoles del Vaticano, estudia á Ribera, al Caravagio, á Miguel Angel, al Ticiano. En Roma, instalado en la villa Médicis, enferma de las fiebres maláricas, y acaso esto contribuye más de lo que se ha supuesto á formar su estilo; la convalecencia fué larga. Su tónica vital debió quedar exacerbada después de aquellas fiebres; los enfermos, como perpetuos convalecientes, sienten las cosas con intensidad mayor.



Fig. 557. — Velázquez. Pablillos de Valladolid. *Museo del Prado.* MADRID.

Hay un retrato de Velázquez, de esta época de su vida, en el Museo del Capitolio; los grandes ojos hundidos, el bigote y la perilla le dan un aire muy castellano. A su regreso viene muy cambiado: primero era el claro y obscuro, el brillar de la luz lo que más le preocupaba, como vemos en su cuadro de la Adoración, del Museo del



Fig. 558. — Velázquez. El Rey.
Museo del Prado. MADRID.



Fig. 559. — Velázquez. El Conde-Duque.
Museo del Prado. MADRID.

Prado (fig. 544), ó en la maravillosa escena de los discípulos de Emaús, en la colección Altman, de Nueva York (fig. 543).

A la vuelta de Italia el color se hace aperlado; Velázquez se complace en nuevas finuras de tonos grises, delicados. Su Cristo en la Cruz es una obra de esta madurez del pintor. (Lám. XXIX.) Tiene sus antecedentes en los Cristos del Montañés, pero llega aún más allá en cuanto á realidad y espiritualidad dignamente reunidas. Después, sus cuadros de asuntos mitológicos nos muestran de qué manera entendía Velázquez á los dioses del Olimpo: Baco ó la bacanal, en las afueras de Madrid, que hemos tenido que llamar el cuadro de los Borrachos (fig. 545); Vulcano ó la fragua, con sus obreros netamente castellanos (fig. 546). No puede decirse de Velázquez, en verdad, que, por quererse hacer clásico, dejara de ser castizo y español.



Fig. 560. — Velázquez. El Pintor.
Museo del Prado. MADRID.

La mayor parte de sus retratos más famosos son también de esta épo-

ca, en que el pintor se nos muestra en todo el apogeo de su fuerza de penetración (figs. 547-552, lám. XXX).



Fig. 561. — Velázquez. La reina Doña Mariana de Austria. *Museo del Prado.* MADRID.

En 1649, á los cincuenta años de edad, experimenta como una renovación de deseos, una última juventud muy frecuente en los grandes genios, y como si aún se sintiera capaz de una nueva transformación, emprende su segundo viaje á Italia. También dura cerca de dos años; dos años de olvido de la corte, de la familia, de los cotidianos quehaceres; dos años sin ver aquel blanco Guadarrama y los montes del Pardo, que divisaba desde las ventanas del alcázar de los reyes. Otra vez Venecia, Florencia, Nápoles, Roma... ¡Qué regalo para sus expertos ojos y para su alma, tan perfectamente entendedora de las cosas y de los hombres! Ya no es ahora el joven enfermizo del primer viaje, sino el maestro admirado, cuya fama ha llegado hasta Italia. El Papa quiere que le haga su retrato; pinta luego el de un cardenal sobrino suyo, la segunda figura de la curia romana (figs. 553 y 554). Otros príncipes de Italia le piden el retrato del rey, ó el suyo propio, y los Médicis quieren su auto-retrato para ponerlo en la galería de pintores famosos que habían reunido en Florencia. Allí está el noble artista castellano, con las manos enguantadas, llevando un pliego, como si ejerciera siempre sus funciones de aposentador de palacio. (Lámina XXXI).

El retrato del Papa, sobre todo, tuvo un éxito extraordinario y todavía hoy es una de las pinturas más admiradas de Roma. Tenemos varios estudios preliminares, esbozos que el pintor hizo del asunto, para penetrarse de él y después realizar por síntesis su obra maestra. No es sólo la cabeza del Papa lo que sorprende por su realidad; es la disposición de las telas, el brillo de las sedas, el plegado de la túnica ó roquete.

Vuelto á España, en los diez años que le quedaban de vida, pintó sus obras más sazonadas. La corte de Felipe IV había perdido mucho de su alegría; el rey se hacía viejo; su hermano el cardenal, incansable cazador, está lejos, gobernando ahora los Países Bajos; el conde-duque ha tenido que ser destituído por los clamores de Cataluña y las quejas de todo el reino. No se ve remedio al conflicto;



Fig. 562. — Velázquez. La infanta María Teresa. *Museo del Prado*. MADRID.

el sucesor de la corona parece incapaz. Entonces es cuando Felipe IV se rodea, no sólo de bufones, sino también de graciosos, á manera de los cuentistas y chascarrilleros de nuestros días. Velázquez los ve y los diseca; están allí, en el Prado, expuestos como una lección, para que nos apartemos de los Pablillos de nuestra época (figs. 555, 556 y 557). Allí está también el conde-duque, bravío, á caballo, con el cielo lleno de humaredas.

Velázquez es un pintor palatino y, como á tal, no puede menos de impresionarle el estado político de la España de su tiempo; raras veces pinta cuadros de asuntos religiosos, pero la percepción que tenía de la vida espiritual la demuestra, no sólo su Cristo en la cruz, sino también su cuadro de los ermitaños, acaso vagamente inspirado en los frescos del cementerio de Pisa (fig. 563). Conviene recordar que estamos en plenos tiempos barrocos; con todo, los ermitaños de Velázquez no desmerecen de los anacoretas pintados por los artistas del trescientos.



Fig. 563. — Velázquez. Los Ermitaños. *Museo del Prado*. MADRID.

Un ojo para ver y una mano para pintar, según la fórmula de Leonardo; esto es lo que quería ser y era Velázquez; por esto no prodiga comentarios y le interesa tanto el mundo real. Así, en sus últimos días, pinta aquel famoso estudio de luz llamado *las Hilanderas*, y la tan justamente ponderada *Venus del espejo*, que es en la historia de la pintura una nota tan viva como la Venus del Giorgione y la del Ticiano (fig. 564).



Velázquez. Retrato de la hija del pintor. *Hispanic Society.* NUEVA YORK.





Fig. 564. — Velázquez. La Venus del espejo. *Galería Nacional.* LONDRES.

Casi contemporáneos de Velázquez, otros dos pintores de gran personalidad completan el cuadro ya imponente de la pintura española. El extremeño Francisco Zurbarán había nacido en 1598, un año después que Velázquez, en Fuente de Cantos, y murió en 1663, dos años más tarde que él, probablemente en Madrid. Puede considerársele como otro artista de la escuela de Sevilla, pues que allí fué enviado para estudiar en el taller de Herrera el Viejo, al que también había concurrido Velázquez antes de ir al de Pacheco. Joven todavía, pintó el altar de la catedral con la apoteosis de Santo Tomás de Aquino, actualmente en el Museo. El santo está en lo alto sobre las nubes, con otros Padres de la Iglesia; en una zona inferior, los donantes y un grupo de religiosos; al fondo se ve una perspectiva de ciudad.

Zurbarán, como su compatriota Morales, tiene cierta tendencia á la nota monócroma; hay algo de monotonía en sus asuntos y en el color, pero es muy diestro en imaginar efectos de luz y perspectiva. Pinta retratos de fundadores de órdenes religiosas, de grandes figuras de la España monástica de su siglo. Vestidos con holgados hábitos luminosos; sentados ante su escritorio, leyendo las obras de la ciencia mística, como las del P. José de la Madre de Dios; diciendo misa, ó haciendo algún milagro, están representados siempre los cartujos y carmelitas de Zurbarán, mientras entre cortinas, ó por una ventana, se ve la perspectiva del convento ó la calle del pueblo donde ha ocurrido el suceso milagroso.

En los ropajes no tiene rival; su Santa Casilda, que reproducimos (fig. 565), y parece un retrato, dará idea de la técnica de este pintor; en una Adoración



Fig. 565. — Zurbarán. Santa Casilda. *Museo del Prado*. MADRID.

de los Reyes, del palacio de San Telmo, en Sevilla, vemos cómo en la disposición del asunto varía poco de la composición del cuadro de Velázquez sobre el mismo tema (fig. 566).

Murillo era algo más joven que Zurbarán y Velázquez. Nacido en Sevilla, pasó allí su juventud obscuramente, pintando cuadros de asuntos piadosos, de los que se hacía grande exportación á América. Cansado estaba de esta labor rutinaria cuando pasó por Sevilla el pintor granadino Pedro Moya, quien venía de Londres, donde había estudiado con Van Dyck. El joven Murillo vió las copias que traía Moya, oyó sus elogios, y excitado por el entusiasmo de aquel hombre, se dispuso á recoger su peculio y marchar también á Londres para perfeccionarse con tan grandes maestros. Por el camino se detuvo en Madrid, siendo presentado por Góngora á Velázquez. Ocurría esto en 1643; Murillo tenía veinticinco años, mientras Velázquez era ya el pintor áulico famoso. La visita al alcázar de Madrid y al Escorial, repletos de pinturas, no sólo de Van Dyck y Rubens, sino también de los grandes maestros italianos, fué para Murillo una revelación. No había necesidad de ir tan lejos, si podía admirar tantas y tan maravillosas pinturas sin salir de España. ¿Dónde, por otra parte, podría encontrar un compatriota y amigo que le iniciara en los secretos del arte mejor que



Fig. 566.— Zurbarán. Adoración de los Reyes. *Palacio de San Telmo*. SEVILLA.

Velázquez? Murillo pasó dos años en Madrid, y al volver á Sevilla su temperamento y estilo estaban ya constituídos. Su reputación en la ciudad que le vió nacer se hizo pronto indiscutible, y en 1648 se casaba con D.ª Beatriz de Calabrera y Sotomayor, noble y acomodada señora de la villa de Pilas. Desde entonces puede decirse que no se movió más de Sevilla, pintando sin cesar sus tiernos asuntos: Niños, Vírgenes, sus Inmaculadas, sus dulces Sagradas familias, etc., etc. (figs. 567 á 573). Este Corregio español es más obscuro de color, menos sensual en los tonos, en las gamas vivas de la carne; en cambio, es más familiar, normal y expresivo que el Corregio. Cuando quiere pintar grandes composiciones, como las dos telas del Prado que representan la fundación de la iglesia de Santa María la Mayor, en Roma, ó la Santa Isabel de Hungría, resulta algo monótono y teatral; pero sus inmortales Niños, niños genuinamente sevillanos, sus imágenes femeninas de la Inmaculada, son delicia de los ojos. Un día recibió el encargo de pintar un cuadro para el convento de capuchinos, de Cádiz, una composición grandiosa, y como se encontraba fuera de su órbita, cayóse del andamio y fué llevado á Sevilla, donde murió de las fracturas en 1682. Murillo ha sido juzgado acaso con demasiada severidad; los gustos de hoy no se complacen en sus pinturas; el Greco y Velázquez absorben la atención de los estudiosos; sin embargo, aunque algo académico y obscuro de color, Murillo es un gran artista, lleno de amor y de fe, y dotado de una portentosa facultad de realización.



Fig. 567. — Murillo. Auto-retrato. *Galería Cook.* RICHMOND.

Mientras tanto, en la capital, al morir Velázquez, quedaban para sucederle sólo tres pintores de segunda fila: Mazo, Carreño y Coello. Mazo copió y repitió los



Fig. 568. — Murillo. La Sagrada Familia del pajarito. *Museo del Prado.* MADRID.



Fig. 569. — Murillo. El Pastor.
Museo del Prado. MADRID.

asuntos de Velázquez con tan poca personalidad que se hace difícil distinguir á veces los cuadros del discípulo de los del maestro. Velázquez y Mazo, en vida del primero, trabajaron juntos; después le imita ciegamente. Tenía una especial facultad para las copias; Palomino dice ya que había visto copias de Mazo, de cuadros italianos, que «llevadas á Italia, donde su talento es desconocido, serían sin ninguna duda tomadas por originales». Ya se comprende que un hombre así no podía hacer progresar ni evolucionar una escuela artística.

El segundo pintor de esta generación posterior á Velázquez, Juan Carreño de Miranda, era de noble linaje, aunque se mostraba más orgulloso de su arte que de su estirpe. «La pintura, — decía, — no tiene que recibir honores de nadie, mientras tiene poder de conferir honores al mundo entero.» Pintó Carreño muchos retratos de personajes de la corte, y su obra principal, que es el fresco de la bóveda de la iglesia de San Antonio de los Portugueses, en Madrid, todavía subsiste. El color, aunque excesivamente delicado, es de una gran armonía. Sin embargo, Carreño era ya un pintor de la decadencia, lo mismo que el último del grupo, Claudio Coello, autor también de retratos reales y del gran cuadro de la Sagrada Forma, en la sacristía del Escorial.



Fig. 570. — Murillo. La Concepción.
Museo del Prado. MADRID.

Ninguno de estos artistas era capaz, sin embargo, de contentar á Carlos II, monarca degenerado en todo, menos en gustos artísticos (fig. 574). Él inició la importación en masa de pintores italianos, que acabaron por desconcertar á los pobres artistas españoles, que parecían como ahogados después de personalidades tan poderosas como Velázquez, Zurbarán y Murillo. Carlos II llamó á Lucas Giordano para continuar la decora-



Auto-retrato de Velázquez. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.



ción del Escorial (Giordano *fa presto* le llamaban en Italia). Felipe V llamó á Mengs y otros artistas franceses... Durante más de un siglo puede decirse que no hay pintura española; la sola excepción es el catalán Antonio Viladomat, artista de sólido dibujo y gran equilibrio académico en sus composiciones, aunque monótono y asfixiante con sus colores terrosos. Perentoriamente empleado por Felipe V, Viladomat no fué nunca un pintor áulico; sus principales obras están aún en Cataluña, pues trabajó casi siempre para las iglesias y conventos de Barcelona. Ni un solo cuadro ha podido recoger el Museo del Prado de este artista, que es casi el único pintor español de la primera mitad del siglo XVIII (fig. 575).



Fig. 571. — Murillo. Los Niños de la concha.
Museo del Prado. MADRID.

Pero el *milagro* español debía ser la sacudida, el latigazo brutal de la aparición de Goya, en medio de tantos discípulos de Mengs y de otros pedantes pseudo-clásicos. Nació este pintor el año 1746 en Fuendetodos, hijo de un hidalgo campesino que debió poseer también varias casas en Zaragoza, en la calle de la Morería Cerrada, donde probablemente pasó Goya su juventud. Pronto manifestó su disposición para la pintura, siendo protegido inmediatamente por el P. Salcedo, prior de la Cartuja de Aula Dei, inmediata á Zaragoza, y por el conde de Fuentes, señor de Fuendetodos. Estos dos personajes fueron siempre amigos y defensores de Goya durante su borrascosa vida, sobre todo el P. Salcedo, que más de una vez tuvo que ayudar al pintor en trances difíciles.

El primer maestro de Goya fué un tal Luján, que había abierto en Zaragoza una especie de academia, protegido por el conde de Fuentes. Luján había viajado por Europa, y aunque no fuese un gran genio, poseía una cultura artística de primer orden. La disciplina de este ordenancista tutor no pudo, sin embar-



Fig. 572. — Murillo. La Concepción.
Museo del Prado. MADRID.



Fig. 573. — Murillo. Dibujo de ángeles. *Museo de Sevilla.*

go, desviar las inclinaciones de un joven tan pendenciero y loco como Goya. Cuéntanse sinnúmero de anécdotas acerca de las mil diabluras que hizo durante su primera estancia en Zaragoza, de donde parece probable que hubo de escapar perseguido por la Inquisición, á consecuencia de una riña á pedrada limpia. Su refugio fué Madrid, donde, protegido por su compatriota Bayeu, pudo ganarse el pan, por algunos años, ayudando en la decoración del palacio real. Pero nuevos escándalos, esta vez probablemente por cuestión de amoríos, le forzaron á escapar de Madrid, herido de una cuchillada por un amante celoso, y declarado en rebeldía por la autoridad judicial.

De Madrid regresó á Zaragoza, para vender su casa, y, con el dinero, dirigirse á Roma. Allí, con otros españoles, debió llevar una vida muy agitada, mezclados el estudio y la disipación, porque si bien ganó un premio en la Academia de Parma, á los dos años se vió preso y condenado á muerte por haber tratado de raptar á una novicia. El embajador español consiguió conmutar su pena por el destierro, y con estas nuevas *experiencias* regresa Goya á Zaragoza, donde acaso recogido por su fiel amigo el prior de Aula Dei, se le encarga pintar la decoración del Pilar y contrae matrimonio con la hermana de Bayeu. No obstante, Goya y su cuñado Bayeu no eran dos caracteres á propósito para entenderse, y en seguida comienzan las pendencias de uno y otro con el cabildo, recabando Goya libertad para pintar á su gusto, y Bayeu autoridad para dirigir las obras de decoración de la iglesia con arreglo á un plan preconcebido.

La querella se eterniza, intervienen los canónigos y el P. Salcedo, que se aprovecha de Goya para hacerle pintar la iglesia de su cartuja; por fin, vuelve á Madrid y empieza allí una nueva vida. Por algún tiempo, Goya sigue siendo un simple miembro de la Academia de San Fernando, un pintor de nota, no el artista mimado de la corte, como lo será más tarde. Pero al morir el buen rey Carlos III, que mantenía á los cortesanos en los límites de la debida compostura, y para quien Goya no podía ser persona grata, y al sucederle su hijo Carlos IV, de temperamento el menos indicado para sentarse en un trono, las cosas cambian rápidamente y siempre en favor de Goya. La reina, de origen napolitano, guarda apenas las formas del decoro; el rey, cuyo carácter es un misterio



Fig. 574. — Claudio Coello. Carlos II. *Museo del Prado*. MADRID.



FOTO. THOMAS

Fig. 575. — Viladomat. Un bautizo. *Museo Municipal*. BARCELONA.



Fig. 576. — Goya. El general Urrutia. *Museo del Prado.* MADRID.

todavía, deja hacer á la reina y á sus damas, á Godoy y á todo el mundo. Goya retrata y corteja á todas las damas de la corte, que se lo disputan, comenzando por la reina; pero sus principales amoríos son los que mantiene con la duquesa de Alba, la aventura más sonada de la época. La duquesa, como todas las ricas herederas, pues era ella la poseсora del título, había sido educada con gran independencia. Su marido murió joven, y entonces pudo ella disponer á su antojo de su vida. Goya retrató infinidad de veces á su amante, ya en traje de calle ó como dama de la corte (fig. 580), y como maja, tendida indolentemente ó del todo desnuda, en la misma posición (figs. 582-583).

La duquesa fué desterrada por sus escándalos, pero Goya quiso compartir su destierro y abandonó también la corte, acompañando á su amiga á sus posesiones de Sanlúcar de Barrameda.

Por el camino, habiéndose atascado el coche, Goya quiso ayudar á su modo, y sin reparar en esfuerzos, como buen aragonés, para sacarle del mal paso, de cuyas resultas se resfrió del oído, acabando su vida completamente sordo. La escapatoria de Goya con la duquesa de Alba á sus tierras de Andalucía duró dos años, hasta que la reina tuvo que levantar el destierro á la dama para que el pintor regresara á Madrid.

Después, según parece, el idilio no continuó. Goya, en los *Caprichos*, hace á menudo la caricatura de su amante, *sueño de mentira é*



Fig. 577.—Goya. Retrato de D. Sebastián Martínez. *Museo de Nueva York.*



Fig. 578.—Goya. Retrato de D. Peral.
Galería Nacional. LONDRES.



Fig. 579. — Goya. Retrato de Bayeu.
Museo del Prado. MADRID.



Fig. 580. — Goya. La duquesa de Alba.
Hispanic Society. NUEVA YORK.



Fig. 581. — Goya. La actriz llamada la Tirana.
Academia de San Fernando.



Fig. 582. — Goya. La maja vestida. *Museo del Prado.* MADRID.

inconstancia... Nuestro pintor ya no es un joven, pero tampoco desvaría aún, y fué enorme el trabajo que llevó á cabo durante largos años. De esta época son sus retratos masculinos más potentes, las decoraciones de la iglesia de San Antonio de la Florida, sus aguas fuertes, su Cristo, etc., etc. Por fin llegan los disturbios europeos de las guerras napoleónicas, la invasión francesa, el Dos de Mayo, la entronización de José Bonaparte, y Goya asiste á todo ello con emoción extra-



Fig. 583. — Goya. La maja desnuda. *Museo del Prado.* MADRID.



Fig. 584. — Goya. Fusilamientos del 3 de Mayo. *Museo del Prado*. MADRID.

ordinaria; basta ver sus cuadros del Prado y su colección de aguas fuertes: *Los Desastres de la Guerra* (fig. 584).

Al regreso de Fernando VII, Goya fué mantenido en su cargo de pintor de cámara; pero viejo ya, vive en las afueras de Madrid, cerca de San Antonio de la Florida, en una casa que decoró con fantásticas pinturas, llamada *la Huerta del Sordo* (fig. 585). Sin embargo, su temperamento rebelde se hace incompatible con aquel empleo de pintor de cámara de un tirano como Fernando VII, y



Fig. 585. — Goya. Decoración de su casa. *Museo del Prado*. MADRID.



Fig. 586.— Goya. El infante Don Carlos María. *Museo del Prado.* MADRID.



Fig. 587. — Goya. Retrato de mujer. *Galería Nacional.* LONDRES.

el viejo aragonés pide una licencia y se marcha á Burdeos, para reunirse con Moratín, Silvela y otros emigrados; allí muere, en Abril de 1828, asistido por una hija y una sobrina.

Resumen. — Como primer pintor del Renacimiento español es considerado Alonso Berruguete, el autor de un altar de Avila que hoy se halla en el Museo del Prado. Berruguete es del tiempo de los Reyes Católicos. Carlos V no tiene empeño en fomentar la aparición de una pintura española, le bastan los artistas extranjeros. Felipe II llama á Antonio Moro ó Moore, y de él aprenden Pantoja y Sánchez Coello. Emplea también al Greco y á Morales. El Greco, que era oriundo de Candía, se instala primero en Venecia y Roma, aunque pinta la mayor parte de sus obras en Toledo. El Greco deja un discípulo, Tristán, y su hijo, que imitan su estilo. Mientras tanto formábase en Sevilla una escuela artística con Montañés y Pacheco, como maestros principales. De ellos aprende Velázquez, quien pasa á Madrid aún joven y es nombrado aposentador de palacio y pintor de cámara por Felipe IV. Velázquez consagra toda su vida al arte de la pintura. Casado con la hija de Pacheco, apenas se distrae más que para los viajes que hizo, acompañando al rey, y en los dos de estudio á Italia. La obra de Velázquez es la de un verdadero pintor, que eterniza lo que ve, sin querer transfigurarlo con intelectuales embellecimientos. Velázquez experimenta la influencia de Ribera, emigrado en Nápoles, cuyos cuadros son muy solicitados en la península, y tiene ocasión de conocerle en uno de sus viajes á Italia. Contemporáneos de Velázquez son Zurbarán y Murillo, el primero dibujante y gran decorador, con una fuerza de luz extraordinaria en sus cuadros; Murillo, sevillano como Velázquez, es el tierno pintor de Niños, Inmaculadas y ángeles. Después de Velázquez, sólo quedan en Madrid artistas de segunda fila: Mazo, Carreño y Claudio Coello. En Cataluña aparece Viladomat, como compás de espera hasta la fenomenal sacudida que al arte tenía que dar Goya con su genio impetuoso é independiente.

Bibliografía. — PALOMINO: *El museo pictórico y es ala óptica,* 1740. — COSSIO: *Historia de la pintura española. El Greco,* 1908. — CARDUCHO: *Diálogos de la pintura.* PACHECO: *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas.* — TORMO Y MONZO: *Desarrollo de la pintura española en el siglo XVI.* — K. JUSTI: *Diego Velázquez,* 1888. — P. LAFOND: *Velázquez,* 1906. — BERUETE: *Velázquez. Murillo,* 1892. — CARDERERA: *Goya,* 1835. — MATHERON: *Goya,* 1858. — IRIARTE: *Goya,* 1867. — VIÑAZA: *Goya, su tiempo, su vida y sus obras,* 1887. — VON LOGA: *Francisco de Goya,* 1903. — RICHARD MUTHER: *Goya,* 1906. — PAUL LAFOND: *Goya.*



Fig. 588.—Haddon Hall. Galería.

CAPÍTULO XVIII

EL RENACIMIENTO BARROCO EN INGLATERRA. EN HOLANDA Y LOS PAÍSES ESCANDINAVOS. EN LOS PAÍSES GERMÁNICOS Y EN RUSIA.— LA PINTURA HOLANDESA. FRANZ HALS. REMBRANDT. VAN DYCK. RUBENS.

El Renacimiento entra en Inglaterra con gran retraso y tarda mucho en imponerse. En el siglo XVII todavía se construyen edificios públicos de puro estilo gótico, en la arquitectura privada persisten aún hoy las formas góticas; puede decirse que, en ciertos detalles, el gótico ha venido empleándose sin interrupción, desde la Edad media hasta nuestros días. Pero no es éste el lugar de puntualizar lo que se conserva del estilo antiguo, sino lo que del nuevo llegó á Inglaterra. Durante el reinado de Enrique VIII, este monarca, que quería eclipsar á los demás soberanos de Europa, atiende solícito á los artistas extranjeros que llegan á Inglaterra, y así empezamos á encontrar allí escultores y entalladores alemanes é italianos; el gótico inglés, con estos primeros influjos, se humaniza y va endulzándose. Experiméntanse también influencias del Renacimiento peculiar de los Países Bajos; el *Royal Exchange*, de Londres, destruído más tarde por un incendio, era obra de un arquitecto de Amberes, Enrique de Pas ó Paschen. Antes del reinado de Enrique VIII la arquitectura civil estaba dominada por la preocupación de la defensa; después de la guerra de las Dos



Fig. 589. — Cristóbal Wren. Catedral de San Pablo. LONDRES.

rosas, las residencias señoriales se construyen más abiertas, más prácticas y artísticas. La mayor parte de ellas tenían una larga galería que venía á ser como el *living room* moderno, la estancia habitual de la familia, y ocupaba toda una ala de un patio (fig. 588).

Hasta el final del siglo XVI no aparece el primer gran arquitecto inglés del Renacimiento, el famoso Iñigo Jones, cuya vida y obras han sido estudiadas con todo el respeto que se merece un fundador. Iñigo Jones nació en 1573 y no murió hasta 1652. Fué en sus comienzos carpintero de armar, pero muy pronto, deseando mejorar de suerte, empezó á viajar por Italia, Dinamarca y «los más elegantes países de Europa». Su principal mentor parece haber sido el Palladio, cuyo libro es fama llevaba siempre consigo. En 1612 emprende un segundo viaje

á Italia, que dura más de dos años. En 1615 es nombrado inspector general de obras públicas; su fama de conocedor y experto en arte y antigüedades, por este tiempo, es unánime y reconocida por el rey y toda la corte. En 1618 un incendio destruía el *Banqueting Hall*, de Londres, y Jones, con este motivo, se encargaba de reedificar este palacio real con arreglo á los más vastos planes imaginables: de haberse construído todo el conjunto proyectado por Iñigo Jones, hubiera sido el palacio real más grande de Europa; pero sólo dejó concluída una parte, que es el llamado actualmente *Whitehall*, de Londres. Iñigo Jones no es un artista de gran producción, se conocen pocas obras genuinamente suyas, pero todas dentro del estilo del Renacimiento. Las vacilaciones han terminado; aunque sin grandes inspiraciones, Jones es un apóstol del Renacimiento italiano y las vías por él señaladas las seguirán sus sucesores los arquitectos ingleses y americanos, fieles siempre al Palladio hasta nuestros días.



Fig. 590. — Cristóbal Wren. Torre de St. Brides. LONDRES.

A Jones sucede Webb, su discípulo y ayudante, lleno de entusiasmo por su maestro. Webb es el artista intermedio, que forma el anillo entre Iñigo Jones y el segundo gran arquitecto inglés del Renacimiento, Cristóbal Wren, autor de la gran iglesia de San Pablo, de Londres. Wren nació en 1632, y aunque su padre era un pastor, pudo recibir en Oxford una educación clásica. Sus estudios favoritos eran las matemáticas y la astronomía, y por sus vastos conocimientos en geometría fué nombrado ayudante del agrimensor de la corona. Este nuevo empleo le hizo cobrar afición por la arquitectura, y en 1665 emprende un viaje de estudio á Francia, que duró seis meses, cuyo tiempo hubo de pasar dibujando sin descanso. «Os llevaré casi toda Francia en papel,» escribe á sus amigos. Por este tiempo, Francia, como ya hemos dicho en un capítulo anterior, tenía con Perrault y Mansard arquitectos superiores á los de Italia.



Fig. 591. — Cristóbal Wren Torre de St. Mary le Bow. LONDRES.

La calamidad del gran incendio, casi total, de



Fig. 592. — Museo Mauritz. LA HAYA

Londres, en 1666, deparó á Wren un campo de acción enorme. El Londres clásico, el Londres de *la City*, puede decirse que es la obra de Wren. Como agrimensor de la corona planeó las vías principales de la ciudad en ruinas, con sus grupos de edificios públicos, el *Exchange*, la Casa de la Moneda, la de Seguros, la de Correos, la Aduana, la Casa del Municipio y la nueva catedral, para substituir al viejo San Pablo gótico, que se caía sin remedio. Las obras del San Pablo fueron empezadas en 1675. La idea principal es, como en San Pedro, de Roma, una gran cúpula en el crucero y naves que la contrarrestan, formando una cruz latina. El San Pablo de Londres no es tan grande, ni tan lleno de histórica transcendencia como el San Pedro, de Roma, pero tiene acaso mayor unidad de estilo; fué proyectado por Wren y dibujado en todos sus detalles; su hijo, que le sucedió en la dirección de la obra, procuró ajustarse en todo á las disposiciones de su padre y puso, al fin, la piedra más alta de la linterna de la cúpula. Es un monumento algo frío, que el color gris de la caliza de Portland acaba de hacer más inglés; las ventanas, los plafones con angelotes, las balaustradas, están dibujados tan concienzudamente que se ve en ellos al agrimensor, al geómetra, escondido en el arquitecto improvisado que era Wren. La silueta exterior de la cúpula recuerda los modelos franceses (sobre todo la del Panteón de París, de la que es como una ampliación). Wren no había estado nunca en Italia, y los primeros síntomas de su vocación arquitectónica se manifestaron durante el corto viaje á Francia que hizo en su juventud. Exteriormente, la cúpula va recubierta por otra mucho más alta, y apoyada sobre un tambor cilíndrico, con una galería de columnas. En la fachada tiene dos torres muy características dentro del estilo de Wren, que franquean un pórtico de dos pisos con un frontón (fig. 589).

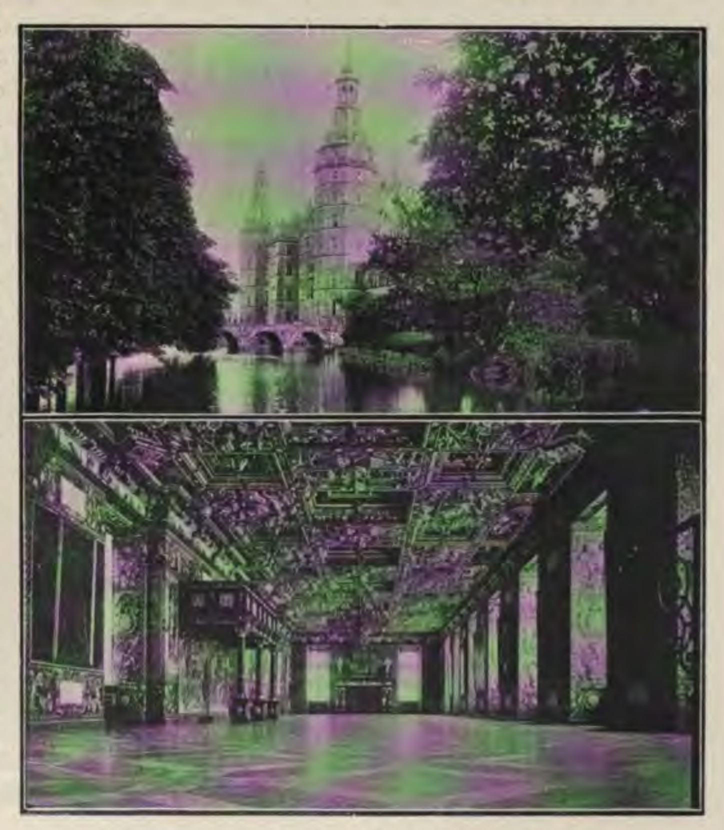
En 1667 decretó el Parlamento la reconstrucción de 39 iglesias de Londres destruídas por el gran incendio, y de muchas de ellas se le propuso á Wren la dirección. Todas fueron perfiladas con aquella corrección característica de los



Fig. 593. — Castillo de Elsenor. DINAMARCA.

dibujos de este maestro, que aun hoy causa la admiración de los ingleses; casi todas tienen una torre de varios cuerpos superpuestos telescópicamente, flechas graciosas que caracterizan todavía las perspectivas del viejo Londres (figs. 590-591).

La actividad de Wren es difícil de comprender; al mismo tiempo que el San Pablo y otras obras de Londres, dirigía parte del hospital de Greenwich, la librería de *Trinity College*, en Cambridge, y para todo hacía dibujos y precisaba detalles. «Supongo que vosotros tenéis ahí buenos obreros, —escribía en cierta ocasión,



Figs. 594 y 595. — Castillo de Frederiksborg. DINAMARCA.

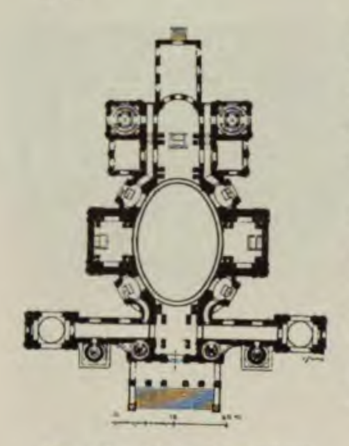


Fig. 596. — Planta de la iglesia de San Carlos. VIENA.

al mandar unos planos á Cambridge, — pero yo me permito enviar detalles de las molduras á gran escala; nosotros los arquitectos somos escrupulosos aun en las cosas pequeñas, como lo son los críticos y los maestros de heráldica.»

A la muerte de Wren, sus discípulos Gibbs, Kent y Campbell siguieron el camino que él les trazara, construyendo las más monumentales viviendas de los nobles lores ingleses, con sus espaciosos parques y dependencias, hasta que llegó la moda neoclásica, puesta en boga en Inglaterra por los hermanos Adam, de los que hablaremos en el próximo capítulo.

En los Países Bajos, el Renacimiento, que se había impuesto ya á principios del siglo XVI, participa con entusiasmo de las novedades del barroco. Son típicas la iglesia de las Beguinas, de Bruselas, la de los Jesuítas, de Amberes, y la de San Pedro, en Gante.

En Holanda se mantiene más la tradición de las formas clásicas; así la famosa casa Mauritz (hoy el *Mauritzhuys Museum*), de La Haya, apenas tiene síntomas de barroco (fig. 592); ciertos detalles de la escultura, y el frontón, revelan claramente la época en que fué construída, año de 1636.



Fig. 597. — Iglesia de San Carlos. VIENA.


Fig. 598.— Linderhoff. *Alta Baviera.*

En Dinamarca los arquitectos del país y varios otros extranjeros trabajan todos por la difusión de las formas nuevas del Renacimiento. Unas veces son los modelos italianos los que sugestionan á los artistas, como se ve en la llamada *iglesia de mármol*, de Copenhague, cuya cúpula es imitación de la de San Pedro, de Roma; otras veces son más bien las formas del Renacimiento alemán, que aparecen ya en el viejo castillo real de Elsenor (fig. 593) y en la gran residencia de verano de la corona, el *Frederiksborg*, obra la más importante de la arquitectura barroca en Dinamarca, que empezó á construirse en tiempo de Carlos VI y puede decirse no se ha concluído hasta hace pocos años (figs. 594 y 595). Una Academia de Bellas Artes, á imitación de las francesas, fué fundada en 1755 en Copenhague.

En los países del centro de Europa, sobre todo en Austria y Baviera, naciones que se conservaron fieles á la Sede romana durante los tiempos de la Refor-


Fig. 599. — El parque del palacio real de Potsdam.



Fig. 600. — Iglesia de San Andrés. Kiew.

ma, el arte también, decididamente, toma partido por Roma y el barroco hace estragos, como en España; conviértese en un arte nacional, más ardoroso y extremado que en la misma Italia.

En Austria y Baviera se construye con entusiasmo según el gusto barroco, que se ha hecho carne viva del país; sentimos no poder dedicar algún espacio á las iglesias innumerables de los jesuítas y premonstratenses en estos países; á los antiguos conventos, las viejas colegiatas de Hungría que se reconstruyen, con sus palacetes de abades, iglesias y hospederías llenas de cornucopias, angelotes y rocallas. Reproducimos la iglesia de San Carlos Borromeo, en Viena, — que no es de lo más característico, dentro del estilo del barroco austriaco, — sólo para que se vea un caso curioso de combinación de formas clásicas, un singular *pasticcio* de cúpulas, torres y columnas conmemorativas, como las de Trajano y Marco Aurelio en Roma, mezcladas en una planta de iglesia que responde á las necesidades del culto pomposo y teatral de aquellos días (figs. 596 y 597).

Es el tiempo de los pequeños príncipes y los monarcas absolutos, que tienen iniciativas personales, y construyen sus grandes palacios sin reparar en medios: en Viena, el gran palacio del Belvédere; en Carlsruhe, la vasta residencia del duque de Baden; el palacio de Dresde, para los reyes de Sajonia; el de Potsdam, para los de Prusia (fig. 599), y las innumerables residencias reales de verano en los lugares más pintorescos de Alemania, Austria y Hungría (fig. 598 y lám. XXXII).

En Rusia se repite durante los tiempos barrocos el mismo fenómeno que ocurrió en los primeros días del Renacimiento; también



Fig. 601. — Jardines del palacio de Peterhoff.



Estilo barroco germánico. — Interior de un palacio decorado con pinturas y tapices de los Gobelinos.

llegan artistas extranjeros, sobre todo italianos y franceses, pero no tardan en contagiarse de la naturaleza semiasiática del pueblo ruso. Italianos eran los arquitectos que hicieron el Kremlín, oriental de todo en todo; y arquitectos de Europa, llamados por Pedro el Grande, producen un arte híbrido, medio ruso, medio italiano. El convento Smolny, de San Petersburgo, obra del italiano Carlos Rastrelli, es muy característico de esta confusión que señalamos, con sus cupulinas bulbiformes encima de las cúpulas y torres clásicas. Así es también la iglesia de San Andrés, de Kiew (figura 600), y tantas otras de este tiempo en Rusia. Los palacios de los Czares, naturalmente, no pueden menos de ser barrocos y orientales, como barrocos y orientales han sido sus augustos posesores; no obstante, el arquitecto de Peterhoff es un francés, Juan Bautista Leblond (fig. 601), y el hijo de Rastrelli es el arquitecto del colosal palacio de Zarskoe-Selo.



Fig. 602.—Quintín Metsys. *Uffici*. FLORENCIA.

En las otras artes se forman también por estos tiempos escuelas nacionales de pintura y escultura en todas las naciones de Europa, ó, al menos, se da el caso en alguna de ellas de la aparición de un gran artista, que vuelve de Italia ó Francia saturado de la experiencia de aquellos países. Pero creemos preferible señalar con la debida extensión los grandes hechos que distraer al lector con monótonas referencias de pequeños accidentes locales, y así nos limitaremos á tratar de la pintura holandesa, la única que produce genios de primera magnitud, como Rembrandt y Rubens. Esta escuela tenía sus antecedentes; de los retratos de Juan Van Eyck podrían hacerse derivar los de Quintín Metsys, y de éstos, los de Franz Hals y Rembrandt.



Fig. 603.—Quintín Metsys. Retrato.
Museo de Nueva York.



Fig. 604. — A. Moore. Retrato.
Museo del Prado.

El hecho positivo es que, á principios del siglo XVI, los antiguos centros del arte de los Países Bajos, que eran Gante, Bruselas y Brujas, han perdido en importancia. Quintín Metsys, nacido en Lovaina, hubo de desarrollar su actividad en Amberes, que fué la primera en ostentar la capitalidad artística de Bélgica. Cuando Durero llega á Amberes, apresúrase á visitar á Metsys para rendirle acatamiento; era éste realmente un genio intermedio, un espíritu afortunado que puede emplear aún con sincera fe los principios de los grandes maestros flamencos, Van Eyck y Van der Veyden; que ha recibido ya el soplo del humanismo, y puede mirar cara á cara la belleza con la libertad de un hombre moderno. Por sus cuadros religiosos, Metsys es todavía un pintor del gran arte flamenco medioeval; por sus retratos es un artista del Renacimiento (figs. 602 y 603). Después de él, los artistas flamencos se van contagiando de italianismo; muchos han estado en Italia, y de allí vuelven frenéticos de entusiasmo por Miguel Angel y Rafael, los Carraccios y Caravagio. No hemos de hablar de sus imitaciones, pero en medio de este grupo, algunos pintores se destacan con relevante personalidad; el primero es Antonio Moore, retratista andariego, que pasó gran parte de su vida en Castilla y en Inglaterra (figura 604); Pourbus es otro holandés que hizo su carrera en Francia, en tiempo de los Valois; por fin, Franz Hals, el mejor maestro de la escuela de Harlem, un nuevo centro de pintura más hacia el Norte, hacia Holanda, donde el arte flamenco había de producir sus últimas maravillas. Hals es famoso por sus retratos, llenos de un sentimiento optimista que se traduce en todos los detalles; su cuadro del risueño caballero, de la colección Wallace, es uno de los más reproducidos y unánimemente estimados (fig. 605); pero hay

Fig. 605. — Franz Hais. El risueño caballero.
Colección Wallace. LONDRES.



Figs. 606 y 607.—Rembrandt. Auto-retratos. *Museo de los Uffici.* FLORENCIA.

que visitar el Museo de Amsterdam, y después el de La Haya, para verle en toda su fuerza genial pintando los retratos colectivos de las patrullas militares y los grupos de síndicos de gremios, que más tarde Rembrandt debía llevar á la perfección.



Fig. 608.—Rembrandt. Retrato de un Rabí. *Museo de La Haya.*

Rembrandt, en pintura, es el genio más grande de los Países Bajos, un genio moderno del todo, y además, romántico y sincero, como un Jacques Rousseau de la pintura. Su obra es tan copiosa, y su sentido de la vida tan profundo, que no podemos dejar de resumir en breves párrafos la biografía de este artista extraordinario (figs. 606 y 607).

Nació Rembrandt en Leyden, en 1607; la casa solariega de sus padres era un viejo molino de las orillas de un brazo del Rhin, y de aquí su nombre de Rembrandt van Ryn. Su actividad se despliega en Amsterdam, ciudad rica por su comercio internacional, sabiamente organizado en compañías poderosas. Rembrandt, dotado de genio singular para los retratos, pinta para estos



Fig. 609.—Rembrandt. Un burgomaestre.
Galería Nacional. LONDRES.

ricos comerciantes y burgueses cuadros de encargo y retratos (figuras 608, 609 y 610). Su reputación, siendo aún muy joven, era ya grande; así pudo casarse á los veintiséis años con una doncella de clase acomodada, Saskia de Uylenburgh, que será el astro luminoso en la vida, después algo obscura, de Rembrandt. El pintor nos ha dejado innumerables retratos de Saskia, una rubia de escasa belleza, pero atractiva por su mirada sonriente y su lozana juventud. Rembrandt no se cansa de retratarla en cuadros al óleo y en grabados; su lápiz corre solo sobre el papel para dibujar el perfil de la mujer amada. Feliz entonces, ganando dinero en abundancia con sus obras, el pintor gusta de vestir á su esposa con bellas telas y grandes sombreros; en un notable cuadro suyo, que posee hoy el *Bückingham Palace,* Saskia lleva un gran manto y joyas en los cabellos; el pintor, que la ayuda á engalanarse, le ofrece un collar de perlas, acaso un nuevo presente de aquel día. Pero el retrato más famoso de los dos esposos es el de la Galería Real de Dresde, en que el pintor, vestido también de gala, tiene á Saskia sentada sobre sus rodillas, enlazando su talle con una mano, mientras con la otra levanta una copa de vino del Rhin, como si brindara por la duración de aquella felicidad. (Lám. XXXIII.) Sin embargo, á los siete años de matrimonio muere Saskia, dejándole al pintor un hijo, para el cual tiene que procurarse una sirvienta; fué ésta la llamada Hendrikje, mujer de familia humilde, que acaba por substituir á Saskia, si no en el corazón, en la vida doméstica de Rembrandt. En la fig. 614 reproducimos la Betsabé de Rembrandt, desnudo de mujer, de cuerpo entero, que



Fig. 610. — Rembrandt. Un burgomaestre.
Museo de La Haya.



Rembrandt con su esposa Saskia. Auto-retrato.
Galería Real de Dresde.





Fig. 611. — Rembrandt. La Ronda de Noche. *Rijks museum.* AMSTERDAM.

parece ser el retrato de esta Hendrikje, poco antes de darle al pintor otro hijo, que fué una niña.

Sin embargo, el verdadero consuelo y refugio de Rembrandt es su arte. Pinta y graba sin reposo; sus aguas fuertes, sobre todo, le procuran ingresos



Fig. 612. — Rembrandt. Los Síndicos. *Rijks museum.* AMSTERDAM.



Fig. 613. — Rembrandt. Cristo y la adúltera. *Galería Nacional.* LONDRES.

considerables, con los que adquiere verdaderos tesoros artísticos: cuadros de los antiguos grandes maestros flamencos; un retrato de viejo por Van Eyck, obras de Lucas de Leyden, de Cranach y Holbein; cuadros de los grandes pintores italianos: Palma el Viejo, Mantegna, un Ticiano, un Rafael y una obra de Miguel Angel, que en el inventario no se declara si era pintura ó escultura. Su casa estaba llena de tapices, telas, colecciones de armas é instrumentos de música; muchos grabados también, pero, en cambio, pocos libros: la Biblia, naturalmente, y el tratado de las proporciones, de Durero.

Este inventario de los bienes de Rembrandt infunde cierta melancolía, porque, desgraciadamente, es el que hubo de hacerse al ser puesto en venta cuanto poseía por sus acreedores. La fortuna de Rembrandt, y parte de la de Saskia, habían sido absorbidas por la manía de coleccionista que experimentó el gran pintor. Desposeído de su casa y privado de los cuadros y grabados que en tanta estima tenía, Rembrandt, que ha de refugiarse en una posada, continúa pintando y grabando; sobrevive también á Hendrikje, vuelve á casarse y tiene aún en su vejez otros dos hijos. Al morir, en 1669, Rembrandt no había dejado de ser nunca, ni aun en las tribulaciones de sus últimos años, el gran artista de siempre, como en los felices días de su juventud.

Esta vida aparentemente vulgar y monótona, porque Rembrandt apenas se movió más que para ir de Leyden á Amsterdam, no tendría gran interés si no fuera por los cuadros y grabados del artista. Aquel hombre, desde allí, en Holanda, contemplaba al mundo con mirada tan penetrante que nos sobrecoge aún de admiración. Han pasado años, siglos; han venido nuevas escuelas, que han hecho del estudio de la luz y de la atmósfera el objeto capital de la pintura; pero Rembrandt es todavía el maestro incomparable; él y Velázquez son acaso las pupilas que más intensamente han sido impresionadas por el color.

Rembrandt no gusta, sin embargo, de la luz natural, como Velázquez, sino que, como el Greco, llega á crearse, digámoslo así, una atmósfera propia. El ambiente está como saturado de corpúsculos luminosos, la atmósfera es espesa,



Fig. 614. — Rembrandt. Betsabé. *Museo del Louvre.* PARÍS.

diríase que por la misma luz; de aquí que, hasta en las tinieblas, fulguran las chispas parduscas que brotan de su paleta. Rembrandt puede dejar sus composiciones en la sombra; donde los rayos penetran, todo se baña en oro, el color flota en el aire mágicamente. Además de sus retratos individuales, pintó, según costumbre holandesa, grupos para corporaciones. El primero, y el más famoso, pintado aún en su juventud, es el llamado: *La lección de Anatomía,* en que retrató, por encargo del gremio de cirujanos, al profesor Nicolás Tulp haciendo la disección de un cadáver, entre otros siete cirujanos de Amsterdam. El cuadro estuvo en la casa gremial hasta 1828, en que el rey Guillermo I de Holanda lo compró por 32.000 florines, y así pasó al Museo de La Haya.

Más tarde, dentro del mismo estilo, pintó Rembrandt la llamada *Ronda de noche,* en que se ve á una compañía de arcabuceros cuando se dispone para su salida nocturna. El grupo carece en absoluto de unidad material, adviértese el mayor desorden en la colocación de las figuras, y, sin embargo, ¡qué unidad de



Fig. 615. — Rembrandt. Danae. *Museo del Ermitage.* SAN PETERSBURGO.

sentimiento artístico, qué maravilloso retrato el de cada uno de los personajes! (Fig. 611.) Más tarde, ya en la vejez, desde el asilo de la posada donde se recogió al ser vendida su casa, pinta Rembrandt otra obra maestra de este calibre, el grupo de retratos de los síndicos del gremio de mercaderes de ropas y tejidos de Amsterdam (fig. 612). Se les ve reunidos en su despacho, viven aún, vivirán largo tiempo; la humanidad cambiará, pero ellos, hombres también, con sus vestidos y sombreros, reciben aún la luz y las caricias de la atmósfera.

Es imposible describir una por una las grandes obras de Rembrandt; hemos citado algunas de las más conocidas: su retrato con Saskia, la lección de anatomía, la ronda, los síndicos; pero, además, en los cuadros de asuntos religiosos, que pintó por encargo de príncipes y corporaciones, mostró un conocimiento de la forma humana incomparable. Trabajaba incesantemente; de cada cuadro hacía mil croquis y aguas fuertes preliminares; hasta de sus aguas fuertes (que son innumerables) hacía versiones diversas y tanteos, dejando planchas sin concluir para empezar otras de nuevo.

Su estudio no era, como el de Durero y Leonardo, metódico y consciente; nunca quiso preocuparse de las leyes de la belleza, no escribió tratados ni historias; pintaba, dibujaba, grababa envuelto en la luz de sus ensueños, en la atmós-

fera llena de corpúsculos de oro. No dejó ningún continuador, nadie podía heredar su retina.



Fig. 616. — Van Dyck. Auto-retrato. El pintor con su amigo el aristócrata inglés Endimión Porter. *Museo del Prado*. MADRID.

Antes de entrar á comentar la personalidad del más grande pintor barroco, que lo es sin discusión Rubens, queremos fijar la atención del lector sobre la figura anecdótica de Van Dyck, quien empezó siendo un discípulo de Rubens, aunque sin llegar nunca á sus extremos. Nació Van Dyck en Amberes en 1599, y era su padre un mercader acomodado. «Van Dyck, — escribe el agente del conde de Arundel,—habita con Rubens, y sus obras empiezan á ser tan estimadas como las de su maestro. Es un joven de sólo veinte años, hijo de familia rica, por lo cual creo difícil que abandone Amberes, especialmente al ver la fortuna que está haciendo Rubens.» No obstante, en 1620, Van Dyck hace un primer viaje á Inglaterra, contratado por la Corona, con el salario de cien libras al año. Esta primera estancia en Inglaterra duró poco, y el pintor regresó á Amberes, pero fué sólo para despedirse de Rubens y emprender ahora un largo viaje por Italia. Consciente del valor de su arte, antes de separarse regala á su maestro un cuadro suyo; en cambio, Rubens entrega á Van Dyck un caballo andaluz que tenía en gran estima, para que su discípulo lo montara durante el viaje. Su estancia en Italia duró varios años, y allí pintó Van Dyck innumerables cuadros y retratos; en Roma se hace famoso por su porte



Fig. 617. — Van Dyck. Adoración de los Pastores.



Fig. 618.—Van Dyck. Tomás Carey y Tomás Killigrew. *Museo de Windsor.*

elegante y maneras distinguidas, que contrastaban no poco con las de los pintores extranjeros del período barroco, concurrentes habituales de hosterías y lupanares. Sus guantes, su caballo, sus criados eran motivo de burlas; «el caballero pintor», cuando dejaba los pinceles, gustaba de la vida social más distinguida, y, mientras tanto, estudiaba concienzudamente los grandes maestros venecianos; así su estilo llegó á ser cada vez más elevado y el color más rico y brillante.

Regresa á los Países Bajos y establece su taller en Amberes, donde ejecuta durante varios años los encargos que de todas partes recibe. En 1632, Van Dyck pasa de nuevo á Londres, donde en seguida fué nombrado pintor de cámara de Carlos I. Este monarca, caballeroso y elegante, necesariamente tenía que congeniar con Van Dyck, el artista de la distinción absoluta. Le asigna, pues, un espléndido salario y pone á su disposición una casa en la capital y una residencia de campo en el condado de Kent. Más tarde le nombra caballero; Carlos I, que no se cansa de demostrar su simpatía por el pintor, llega hasta á casarlo con la joven María Rutwen, una doncella de la corte. Por su parte, Van Dyck pinta de Carlos I maravillosos retratos; el más famoso es uno del Louvre, en que el

rey acaba de apearse de su caballo de caza, y con mirada indefinible y un gesto de esos que sólo puede sorprender un gran artista, se vuelve hacia el espectador. Van Dyck pinta además innumerables retratos de los príncipes reales, que son enviados por Carlos I, como regalo, á las demás cortes de Europa; retratos de la reina y de los lores ingleses, con los que mantenía las más cordiales relaciones. Un cuadro del Museo del Prado nos le representa vestido airosamente de negro, al lado del caballero Endimión Porter, noble palaciego que le había presentado al rey Carlos I (fig. 616). En un retrato de Windsor, vemos á otros dos de estos nobles señores de la aristocracia inglesa que comenzaba á apasionarse por las antigüedades y las artes (fig. 618). Sin embargo, parece ley fatal que nadie se contente de sus propios dones de naturaleza, y siendo Van Dyck un prodigioso retratista, propone al rey la decoración del *Whitehall* con tapices que él proyectaría y debían costar 200.000 libras. Carlos I, que por aquel entonces empezaba á luchar con las dificultades políticas y la penuria de la hacienda pública que debían conducirle al cadalso, no puede llevar á cabo el proyecto de Van Dyck, y éste, disgustado, regresa á Amberes y pasa en seguida á París, para proponer otros ensueños decorativos al rey de Francia. Allí cae enfermo y muere, en 1641; sus restos fueron trasladados á Londres y enterrados en la catedral de San Pablo.



Fig. 619.— Van Dyck. San Sebastián.
Museo de Munich.

Este pintor, flamenco de origen, pero educado en Italia, parecía realmente destinado para entenderse con los ingleses. Lo mejor, ó más estético de Inglaterra, fué puesto en evidencia por sus retratos, cuyos colores son armónicos, sin extremarse en gamas lujuriosas, como los del Ticiano; es delicado, fino, acabado, sin ser monótono; algunos de sus cuadros tienen un sabor picante de sutil *snobismo*, como si dijéramos, el *flirt* de la pintura (fig. 619). Inglaterra, que difícilmente



Fig. 620. — Rubens. Adoración de los Reyes. *Museo del Prado.* MADRID.

gustará nunca del naturalismo de Rembrandt, debía enamorarse del estilo de Van Dyck, más metódico y sereno. Van Dyck es un artista que no tendrá nunca acaso grandes apasionados, pero tampoco detractores ni enemigos.

En cambio, el otro gran maestro de la escuela flamenca, Rubens, se ha visto sometido á la crítica más dura, á pesar de sus excepcionales cualidades. Rubens nació casualmente en Alemania, cuando su padre vivía allí desterrado, pero como procedía de Amberes, regresó á esta ciudad, y en ella pasó el pintor la mayor parte de su vida. Sus primeros estudios hízolos también en Amberes, donde, en la disciplina de las letras, aprendió las siete lenguas que hubo de hablar durante toda su vida: el flamenco y alemán, que eran como sus dos lenguas madres; el latín, que escribía correctamente; el francés, español é inglés, y el italiano, que era la lengua que usaba en sus cartas. En 1598, cuando sólo tenía veinte años, fué admitido ya en la cofradía de los pintores de Amberes. En Mayo del 1600 emprende sus viajes por Italia, Venecia primero, y luego Mantua y Génova. El duque de Mantua le toma bajo su protección, y por espacio de varios años fué, no sólo su pintor, sino su amigo y confidente; en 1603 le manda á España con una misión reservada para Felipe III y su ministro el duque de Lerma. En Génova se impresiona acaso por primera vez, de un modo profundo, del valor de la arquitectura; los grandes palacios ya semibarrocos de Galeazo Allessio le llenan de entusiasmo, y en unión de otro flamenco, Ry Kemans, prepara la publicación de un álbum de dibujos, *Palazzi di Genova*, que se imprimió en Amberes en 1613 y 1622.

En 1608 la muerte de su madre le hizo regresar á Amberes, y siendo ya



Rubens. La caída de los condenados.
Pinacoteca de Munich.



notoria su fama, el archiduque Alberto, gobernador de los Países Bajos, le retiene, encargándole su retrato y nombrándole pintor palatino con el sueldo de 500 libras anuales. Desde este momento Rubens, aunque continúa viajando incesantemente, puede decirse que no deja ya de estar domiciliado en Amberes. Allí se casa con su primera esposa, Isabel Brandt, elegante y alta, más bien morena y nerviosa, como la antítesis del tipo flamenco inmortalizado por su pincel. Porque en casi todos los cuadros de Rubens, su ideal de belleza es una mujer robusta, joven, de carnes abundantes y dorada cabellera.



Fig. 621. — Rubens. Cristo en la Cruz. *Pinacoteca de Munich.*

Al fin este ídolo se le aparece, ya al final de su vida; Isabel Brandt ha muerto hace años, y el maestro, riquísimo, colmado de honores, á los cincuenta y cinco de su edad contrae segundas nupcias; y esta vez se casa con su ideal, una rubia corpulenta, muchacha de diez y seis años solamente. Rubens, gozoso de su tesoro, la retrata multitud de veces; esta joven, que se llamaba Elena Fourment, á juzgar por los retratos que de ella hizo su marido, es, más bien que una persona individual, un tipo, un aspecto permanente de la belleza femenina. Así como el Ticiano habíase enamorado de las dulces curvas, lisas y suaves, de la mujer clásica, Rubens, el gran maestro del barroco, tenía que concretar este otro ideal con la personificación de la mujer en toda su lozanía y sin deformidad de ningún género (figs. 622 y 623). Rubens nos ofrece, no sólo el retrato de la mujer amada, sino que nos hace presenciar en sus cuadros la felicidad de que goza en su bella casa de Amberes, llena de cuadros y estatuas, con el jardín y las fuentes, donde pasea platicando con su joven esposa (fig. 626).

El artista ha vivido intensamente; además de su colosal producción artística, ha intervenido con eficacia en lo que él llama *la grande obra,* el restablecimiento de la paz entre Inglaterra y la Corona de España. Como súbdito español, por hallarse Amberes entonces bajo el cetro del rey católico, Rubens intriga, viaja



Fig. 622. — Rubens. Elena Fourment.
Museo Czernin. VIENA.

con encargos reservados, va á Inglaterra y á España repetidas veces; su carácter de artista eminente, como ciudadano del mundo entero, le permite viajar por los países enemigos de su rey sin despertar recelos. Sincero amigo de la corte de España, de Felipe IV y de la nobleza española, tiene también amigos fieles en Inglaterra, Sir Dudley Carleton, el conde de Arundel y Lord Búckingham. Con Carleton ha tenido antes relaciones personales, con motivo de cambiarle algunos de sus cuadros por una colección de mármoles antiguos que el magnate inglés tenía en La Haya. Rubens, al morir, deja su casa llena de tesoros de arte: más de trescientas pinturas, entre ellas nueve Ticianos, cinco Veroneses y seis Tintorettos... además de cincuenta pinturas de *primitivos*; un Durero, varios Van Eyck, Lucas de Leyden y Holbein. Figuraron también en el catálogo de la venta, que produjo 280.000 florines, varios cuadros suyos y otros de Van Dyck. A ella acudieron representantes de todos los grandes de Europa, aficionados á las Bellas Artes: Richelieu, el emperador de Alemania, el rey de Polonia; pero el que compró las mejores joyas de la colección, más de cuarenta pinturas, fué el rey de España, Felipe IV.



Fig. 623. — Rubens. Retrato de Elena Fourment.
Galería Nacional LONDRES.

Rubens, además de los tesoros que tenía en su casa, dejaba una fortuna muy importante; no era un coleccionista maniático, como Rembrandt, sino un inteligente conocedor que gustaba y saboreaba la belleza. Dispuso, además, de recursos ilimitados: evaluaba su trabajo per-



Fig. 624. – Rubens La corona de frutas. *Pinacoteca de Munich.*

sonal en cien florines al día, y aun á este precio no tenía tiempo bastante para cumplimentar los encargos que se le hacían. Su obra es colosal: más de cuatro mil cuadros se han catalogado como suyos ó de sus discípulos, pero todos retocados de su mano, vastas composiciones con muchas figuras, de temas religiosos (lám. XXXIV y figs. 620-621) y paganos (fig. 624). Rubens estaba muy versado en la mitología y conocía los autores antiguos; generalmente, mientras pintaba, tenía un lector que en alta voz le leía sus clásicos favoritos: Séneca, Virgilio, Ovidio, eran como una música que le envolvía en color y en arte para facilitar la acción creadora del espíritu. Podrá gustarnos ó no la obra de Rubens, pero el hombre es una de las figuras más interesantes de su siglo. Se levantaba invariablemente á las cinco, acudía como buen católico á la primera misa, y regresaba á su taller para pintar carnes y más carnes, músculos y ropas; á la caída de la tarde, infaliblemente, daba un largo paseo á caballo, y por la noche recibía



Fig. 625. — **Wowermans.**
Retrato de un príncipe de Dinamarca.
Museo Pitti. FLORENCIA.


Fig. 626. — La casa de Rubens en Amberes.

á sus amigos. Alguien creerá afectación nuestra los elogios que prodigamos á este pintor, que la mayoría de los críticos modernos han condenado por superficial, ligero, y colorista detestable; pero él representa todo el barroco. Italia, que produjo al Bernini, no tiene un pintor que, como Rubens, sea encarnación fiel de su tiempo. Además, aunque en el color no es tan apasionado y rico como el Ticiano y otros maestros italianos, es también muy hábil decorador; sus grandes composiciones históricas de María de Médicis, son feliz realización de un ideal decorativo. Puede criticarse en Rubens cierta monotonía de su tipo femenino, una notoria superficialidad de color, pero el maestro será reivindicado por la generación que ha de sucedernos, que parece preferir el complejo sentimiento humano, de intelecto y belleza reunidos, á la pura emoción estética de color y luz, preconizada por los artistas del último tercio del siglo XIX.

Honda pena sentimos al tener que concluir este capítulo sin poder hacer más que mentar á los otros maestros holandeses y flamencos, pintores de paisajes como Ruysdael, de animales como Sydener, grandes humoristas como Teniers y retratistas como Wowermans, autores de esos cuadros interesantes que reproducen los aseados interiores de las viejas casas flamencas.

Resumen. — Los dos grandes arquitectos del Renacimiento en Inglaterra son Iñigo Jones y Wren; el primero es el introductor de las fórmulas del Palladio y el constructor del *Whitehall*, de Londres; Cristóbal Wren lo fué de la catedral de San Pablo. Los dos dan un impulso y un carácter á la arquitectura inglesa que dura hasta nuestros días. En Holanda y los Países Bajos, el barroco se impone á mediados del siglo XVII, en las iglesias y beguinatos, llenos de *pasticcios*, de cornucopias y rocallas. En Dinamarca encontramos la penetración del barroco alemán en el castillo ó palacio real de Frederiksborg. En los países germánicos del centro de Europa, sobre todo en Austria y Baviera, el barroco se impone de tal suerte que constituye el arte nacional. Las grandes residencias reales y señoriales de esta época son el Belvédere, de Viena, los palacios de Weimar y Carlsruhe, los de Potsdam y Charlottenburgo, y multitud de residencias veraniegas. En Rusia el barroco deja sentir también su influencia; acuden allí arquitectos franceses é italianos, pero todos se contagian del genio semioriental del pueblo ruso, y las formas de los edificios acaban por ser una mezcla de esos dos opuestos espíritus.

Este tiempo del barroco es el gran momento de la pintura flamenca y holandesa. El primer gran maestro es Rembrandt, quien pinta en Amsterdam sus admirables retratos. Es el pintor de la luz, vista como en el seno de las tinieblas; sus cuadros son de una obscura luminosidad que estalla en las cabezas de las figuras retratadas. Los otros dos grandes maestros son Van Dyck, y Rubens. El primero, discípulo del segundo, pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra y pintó retratos llenos de la más severa distinción. Rubens es el gran pintor barroco por excelencia, temperamento complejo, de gran cultura, hábil diplomático, coleccionista rico y, con todo, gran pintor también. Su obra muéstrase pletórica de carnes; la vida parece rebosar de los ropajes de sus figuras. Es también un decorador meritísimo, como lo prueban sus plafones del Luxemburgo.

Bibliografía.— D. Rovinski: *L'œuvre gravé de Rembrandt*, 1890.—Bezold: *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark*, 1899.—Knackfuss: *Rembrandt, Van Dyck, Rubens.* — Cust: *Van Dyck*, 1900. — Michel: *Rubens*, 1900. — Moses: *Rubens, sa vie et ses œuvres*, 1901.— A. Breal: *Rembrandt*, 1902.—Bosschere: *Quinten Metsys*, 1907.— Milman: *Christopher Wren*, 1908. — Bode: *Dutch and Flemish painting*, 1909. — Moes: *Frans Hals*, 1909.— Simpson: *A History of architectural development*, 1911.—Harmann: *Die Baukunst*, tomo III, 1911.



Fig. 627. — Sala del trono de Napoleón I. FONTAINEBLEAU.

CAPÍTULO XIX

LOS ESTILOS LUIS XVI É IMPERIO EN FRANCIA. — LA REACCIÓN NEOCLÁSICA EN INGLATERRA, ESPAÑA Y LOS DEMÁS PAÍSES DE EUROPA. — LA ESCULTURA: CANOVA Y THORWALDSEN. LA PINTURA FRANCESA NEOCLÁSICA: DAVID, VIGÉE LEBRUN. LA ESCUELA INGLESA: REYNOLDS, GAINSBOROUGH, ROMNEY Y LAWRENCE

A mediados del siglo XVIII, Europa empieza á sentirse cansada del barroco. La reacción se inicia simultáneamente en varios puntos. Diversas causas contribuyeron á producir un nuevo y sincero entusiasmo por las formas clásicas; en primer lugar, un conocimiento más exacto de la antigüedad. En 1719 se descubrían las ruinas de Herculano, aunque por estar sepultadas en la lava, las excavaciones no podían efectuarse con comodidad. En 1748, en cambio, empezaban las excavaciones de Pompeya, cubiertas sólo por cenizas, y éstas prodigaron en seguida infinidad de datos no sospechados sobre la vida y el arte de los antiguos. Hacia esta época puede decirse también que *se descubría* la Grecia. En 1751, J. Stuart y N. Revett emprendían un viaje arqueológico de exploración de los monumentos griegos. Estuvieron en Grecia cinco años, y en 1762 dieron á luz el primer volumen de las *Antiquities of Athens*, que ha sido hasta nuestros días la obra de estudio. El libro de dibujos de Stuart y Revett provocó en Inglaterra gran entusiasmo; en las listas de los suscriptores figuraban el pintor Reynolds,



Fig.628. — Dormitorio de Napoleón I. FONTAINEBLEAU.

el gran actor Garrick y gran número de maestros carpinteros y constructores, que se comprende querían estudiarlo por algo más que una simple curiosidad. Hacia esta época, Winckelmann publicaba su *Historia del Arte en la Antigüedad*, y Lessing su *Laoconte*. El arte antiguo, por lo que se desprendía de los trabajos de los críticos y de los dibujos, era algo más libre y más vivo que las meras recetas del Vitrubio y sus comentadores del Renacimiento. Los órdenes de Vitrubio, que los arquitectos del Renacimiento habían tratado de reconocer en los monumentos romanos, no eran más que un fantasma ideológico. Allí estaba, para deponer contra ellos, la Grecia presente, la Grecia reconquistada por el libro de Stuart y Revett, y ¡qué variedad tan grande, qué libertad en cada monumento! ¡Cuántas sorpresas! El Partenón no se sujetaba al canon de Vitrubio, cada templo dórico tenía una proporción diferente, y el jónico, en el Erecteo, ¡cuántas novedades acusaba, qué elegancia! Pronto la Grecia fué el tema de estudio preferido y hacia ella se dirigieron todas las miradas. Al libro de Stuart y Revett siguieron el de Wilkins, *Magna Grecia*; el tratado de Penrose sobre el Partenón, el de Cockerell sobre Egina y Basse, las *Antiquities of Ionia*, sin mencionar más que los trabajos de los críticos ingleses.

Un nuevo Renacimiento clásico, y esta vez filohelénico, aparecía dominante en la arquitectura de toda Europa al finalizar el siglo XVIII. Tal era la fuerza prodigiosa del arte griego, que no sólo produjo sus grandes maravillas en el pasado, sino que estaba destinado á engendrar y producir otros estilos, á imitación suya, en todas las épocas. Grecia, que fué la maestra de Roma, y causa indirecta ya del Renacimiento, da lugar á este último Renacimiento neoclásico en la Europa de nuestros abuelos. Más tarde, el romanticismo se desvió de Grecia, pero es inminente ya una nueva ola espiritual de clasicismo: Grecia dará nuevos modelos todavía; cuando los templos y monumentos de la Grecia Asiática sean mejor conocidos, volveremos á experimentar una nueva reacción neoclásica. Los modelos del futuro arte de Europa y América serán, no las antigüedades del Atica, ya estrujadas, sino los templos de la Jonia, apenas desenterrados: Mileto, Efeso, Sardes... la rica elegancia de los griegos del Asia es la única que puede satisfa-



Fig. 629. — Versailles. La librería.

cer las necesidades de las organizaciones laicas y socialistas de los nuevos tiempos.

Pero dejemos el porvenir incierto para concentrar nuestra atención en el pasado. En Francia, la moda neoclásica venía preparada por las restricciones de la Academia en aceptar el barroco sólo para el exterior de los edificios. La fórmula: «los órdenes estrictamente mesurados por fuera, la decoración rococó por dentro,» facilitaba una restauración neoclásica. La revolución intelectual, preparatoria de la gran crisis política, facilitaba también la vuelta á la sencillez antigua. Los mismos aristócratas participaban de este deseo: el conde Caylús, viajero y crítico, reclamaba una mayor atención para el arte clásico; la misma Mme. de Pompadour enviaba á su hermano el marqués de Marigny á Italia para estudiar la «verdadera belleza». La caída del rococó estaba, pues, decretada; cuando Luis XV construye el pequeño Trianón, para la Pompadour, se adoptan ya las formas rectas más simples y más *griegas* posibles. En Versailles mismo, la librería de Luis XVI contrasta con los departamentos anteriores, llenos de angelotes y rocallas.

Medallones, vasos, guirnaldas y alegorías se trazan con las menos curvas posibles; los frontones no se hacen ya curvos ni quebrados, hasta las volutas se dibujan rectilíneas, como los meandros. Las fachadas y los muros se dividen en recuadros; las cartelas se hacen con estrías, como metopas; las esfinges y medallones elípticos, como camafeos pintados, substituyen á los enjambres de rocallas del período anterior. Las grecas y palmetas son las decoraciones preferidas, con lazos y emblemas.


Fig. 630. — Una sala del castillo de Voltaire, en Ferney.

Entre las obras principales de esta época de Luis XVI, en París, hay que citar el *Palais-Royal*, residencia de los duques de Orleans; el Hotel



Fig. 631. — Fachada de la iglesia de S. Eustaquio. París.

de Salm, hoy cancillería de la Legión de Honor; el Hotel de la Moneda y la Escuela Militar. En provincias el estilo se difundía con entusiasmo: Metz y Estrasburgo sufrían grandes reformas de urbanización interior; en Burdeos se construía el gran teatro, con su magnífica columnata romana exterior, y en Amiens otro de líneas aún más francamente neoclásicas.

Como edificios religiosos hay que citar la fachada de San Sulpicio, en París, obra del famoso Servandoni, y la de San Eustaquio, la bella iglesia empezada en los primeros días del Renacimiento, que no veía su terminación hasta fines del siglo XVIII, cuando un nieto de Mansard, y más tarde aún, un tal Moreau Desproux, le pusieron un frontis neoclásico (fig. 631). El Panteón es la más importante construcción religiosa de los últimos años de la Francia del antiguo régimen. Proyectado por el arquitecto Souflot, en sus lisas paredes exteriores y en su fachada de seis columnas, sosteniendo un frontón de toda la anchura, es donde más se nota la influencia de la reacción neoclásica (figura 632).



FOT. NEURDEIN

Fig. 632. — Fachada del Panteón. París.

Esta tendencia, que se inició, como hemos dicho, en tiempo de Luis XVI, no podía menos de acentuarse durante la Revolución y el Imperio. Todas las construcciones napoleónicas están animadas por este soplo de entusiasmo por la antigüedad. Los emblemas no eran ya los trofeos pastoriles, de zurrones, y flautas, y cintas, sino más bien águilas, coronas y victorias (fig. 627). Las obras más características de esta época del Imperio son la iglesia de la Magdalena, en París, feliz combinación de formas romanas (fig. 634) que debía ser, según Napoleón, un Templo de la Gloria; el Arco de la Estrella, erigido

para conmemorar las campañas imperiales (fig. 633); la columna Vendome, copia de la columna Trajana; la Bolsa y la Cámara de los Diputados, ambas con majestuosas columnatas corintias de toda la altura del edificio.



Fig. 633. — Arco de la Estrella. París.

En Inglaterra, el decidido restablecimiento de la simplicidad clásica empezaba con Sir William Chambers, el arquitecto del colosal edificio llamado *Somerset House*, en el muelle del Támesis. Pero los que popularizaron el estilo nuevo fueron los hermanos Roberto y Jaime Adam, llamados *los Adelfos*, quienes acertaron en imaginar toda una gramática decorativa de lazos, medallones y guirnaldas, que se aplica todavía hoy con el nombre de *Adam style* en Inglaterra y las colonias. El estilo Adam, agradable para estucos, techos y decoraciones murales, es algo minucioso; todos sus elementos son los del arte clásico antiguo, afinados, estirados, como para hacerse más griegos. Con la mira de huir del barroco, se han sutilizado y aplanado las molduras.



FOTO. NEURDEIN

Fig. 634. — Interior de la Magdalena. París.

Por esta época se construyeron muchos de los edificios públicos más importantes de Londres: los de la plaza de Trafalgar, la Bolsa, el Museo Británico, la iglesia de San Pancracio, etc.

En los países del centro de Europa la reacción neoclásica se hizo sentir naturalmente. Es imposible citar aquí ni una mínima parte de lo mucho y muy importante que se construyó en Austria y Alemania por esta época. Recordaremos sólo el *Rathaus*, de


Fig. 635. — Palacio del Ermitage. SAN PETERSBURGO.

Baden; la *Konigs-kolonnaden* y la puerta de Brandeburgo, en Berlín; el Museo de Cassel, la Gliptoteca de Munich, etc., etc. Hasta en Rusia se dejó sentir la misma moda: en el palacio del Ermitage, de San Petersburgo, aparecen los Atlantes haciendo oficio de soportes, como en el templo de Júpiter de Agrigento (fig. 635).

La catedral de Kassán es otro edificio neoclásico.

En Italia la reacción resulta casi inapreciable, pues el barroco nunca dejó de ser romano; no obstante, hemos de citar como ejemplos de adhesión al movimiento neoclásico, el Casino de Livia, en Florencia; la iglesia de San Pantaleón, en Roma; la iglesia de Santa Magdalena, en Venecia, el teatro Fenise, etc., etc.

En España la moda empezó ya en el reinado de Carlos III, con construcciones como la puerta de Toledo y la de Alcalá, en Madrid, que apenas tienen nada de barroco; pero durante el reinado de Carlos IV el barroco fué desterrado para siempre. En Aranjuez se construye la Casa del Labrador, para el príncipe de Asturias, enteramente decorada con motivos pompeyanos (fig. 636). En Madrid, la iglesia de San Francisco el Grande, obra de


Fig. 636. — Sala de baile. *Casa del Labrador*. ARANJUEZ.

fray Francisco de las Cabezas, tanto por el plan como por los detalles decorativos se propone imitar un edificio antiguo de planta concentrada (fig. 637). Son asimismo del propio estilo, en la capital de España, el edificio destinado hoy á Museo del Prado, el Observatorio y la Aduana.



FOT. LACOSTE

Fig. 637.—Interior de San Francisco el Grande. MADRID.

En provincias el estilo se propaga vigorosamente; citaremos sólo como ejemplos las iglesias de San Felipe Neri (un santo neoclásico) de Málaga y Barcelona; la catedral de Vich, la Lonja de Barcelona (fig. 638), etc., etc.

En los Estados Unidos ya se comprende que las primeras construcciones nacionales debían llevar impreso el sentimiento de amor por las formas clásicas. Allí, en la libre América, se trataba de organizar una nueva sociedad, tomando por modelo las repúblicas ideales de la antigüedad. Así los antiguos edificios públicos de New-York, Boston y Filadelfia tratan de imitar las construcciones griegas. El Capitolio de Wáshington es un colosal conjunto de columnatas y muros lisos, coronado por la cúpula, imitación de las de San Pedro, de Roma, y el Panteón, de París. Fué construído por Tomás Walter entre los años de 1804 á 1851 (fig. 639). Las viviendas privadas, todas de madera, tuvieron que adoptar, casi por precisión, el gusto neoclásico, que no emplea más que formas rectas. Los miradores ó galerías exteriores, balaustradas y lucernas de gusto romano son la única decoración de las primeras casas americanas (fig. 640).

Mientras así por toda Europa, y hasta en América, la arquitectura aceptaba decididamente las fórmulas de un arte antiguo, entendido sólo á medias (¡cuán poco griegos nos parecen hoy estos edificios neoclásicos!), la escultura y la pintura pretendían seguir igual camino, con mucho menos éxito todavía. En escultura la tarea debía resultar más fácil, porque las estatuas antiguas eran harto abundantes y en ellas se basaba principalmente la restauración. Wínckelmann dirigía sus estudios del Arte en la antigüedad principalmente á la escultura; Schelling, más tarde, afirmaba que el único medio de comprender la literatura griega era iniciarse antes en la belleza clásica por las estatuas. El grupo de críticos y artistas que á fines del siglo XVIII fundaba en Roma el Instituto de correspondencia arqueológica, ponía todo su interés en las esculturas. No es de extra-



Fig. 638. — Escalera de la Lonja. BARCELONA.

ñar, pues, que los edificios neoclásicos se llenaran de pobres imitaciones de los dioses antiguos; que los grandes hombres como Napoleón, Wéllington y los sabios de aquel tiempo se retrataran desnudos, como atletas, ó en torsos planos y ojos sin pupilas, para parecer aún más griegos. Sin embargo, de toda la multitud de escultores de esta época (dejando aparte los franceses como Pajou y Falconet, que no pueden aún llamarse neoclásicos), sólo dos nombres resisten á las mudanzas del gusto y á los juicios de la crítica: los del danés Thorwaldsen y el veneciano Canova. Thorwaldsen fué á Roma y allí trabajó por largo tiempo; sus mármoles, afinados, pulidos, tienen cierto encanto de reposo, son lo que podríamos llamar *bien dibujados;* no hay errores, pero tampoco grandes novedades, ni acusan una fuerte y original inspiración. Véase en la fig. 641 una de estas estatuas de Thorwaldsen, imitada completamente del Doríforo, de Policleto, hasta en la manera algo arcaica aún de acentuar la musculatura.

Canova era otro temperamento, y todo un artista, que llevaba además en su sangre veneciana el instinto de la belleza de Ticiano y el Giorgione. El amor le inspira siempre; repite á menudo la historia, tan antigua y tan moderna del Amor y Psiquis. Como todos los neoclásicos, es afectadamente inexpresivo; hasta cuando esculpe sus diosas y sus amores, sus estatuas resultan bellas, pero parecen encantadas por un hechizo que las ha paralizado y convertido en mármol, como si en vez de animar el mármol, hubiera petrificado seres vivos (fig. 642).

Canova trabaja para Napoleón y su familia, puede decirse que es su escultor de cámara; la más bella de sus esculturas acaso sea también el retrato de Paulina Bonaparte, la hermana del emperador, casada con el príncipe Borghese y representada completamente desnuda, recostada en una *cline* antigua.

Si estos escultores son aún discutibles, mucho menos interesantes resultan los pintores del primer grupo neoclásico, capitaneados por Mengs, un artista pedante de fama internacional, que nos causa asombro hoy sólo por el hecho de haber podido, con tan pobres facultades, conseguir una tan grande reputación. Mengs era oriundo de Sajonia, como Wínckelmann, pero viajó y trabajó por todas las cortes de Europa. Su sistema, que, por lo demás, era el de todos los pintores neoclásicos, no podía ser más fatal: reproducir en la pintura los cánones y modelos de las estatuas antiguas. Como de la antigüedad no se han conservado



Fig. 639. — T. U. Walter. El Capitolio. WÁSHINGTON.

cuadros ni frescos, no tenía más remedio que imitar las esculturas, pintando estatuas en el lienzo (fig. 643).

Por fortuna, y á pesar de tan lastimosos comienzos, aparece en Francia un gran artista: Luis David, el pintor revolucionario, amigo después de Napoleón. David nació en París, en 1748; fué discípulo de la Academia y obtuvo el premio de Roma, donde residió cuatro años, participando allí del movimiento de reacción neoclásica iniciado por Wínckelmann. Vuelto á París, en 1784, expone su cuadro del *Juramento de los Horacios,* los animosos jóvenes romanos que se ofrecen en sacrificio patriótico. El tema y la ejecución no podían encajar mejor con los gustos de la época. Todos los detalles quieren ser apropiados á la antigüedad, pero así en éste como en sus otros cuadros no carece David de inspiración. Después, cuando sobrevienen las jornadas revolucionarias, David, amigo de Marat y Robespierre, participa de toda la furia de aquellos días. La Asamblea Nacional le encarga una gran composición conmemorativa del Juramento del Juego de Pelota. Miembro, á su vez, de la Asamblea, David hubo de votar la muerte de Luis XVI. Después de la caída de Robespierre, pasó en la cárcel cinco meses; allí tuvo tiempo de planear su famoso cuadro de las Sabinas. Al advenimiento



Fig. 640. — Mount-Vernon. WÁSHINGTON.



Fig. 641. — Thorwaldsen. Jasón. COPENHAGUE.

de Napoleón, David, sugestionado por la lectura de los clásicos, sobre todo Plutarco, reconoce en el caudillo corso á un héroe antiguo y se adhiere en cuerpo y alma al emperador, quien le encarga sus cuadros más famosos, el de la Coronación y el llamado *de las Águilas*, actualmente en el Louvre. Antes de los Cien días, los entusiasmos napoleónicos del gran pintor fueron olvidados por Luis XVIII, y David continuó en París; pero después del regreso de Elba, fué uno de los primeros firmantes del acta imperial que excluía á los Borbones del trono de Francia, y así se comprende que después de Waterloo no se abriera para David otro camino que el del destierro. El gran artista de la epopeya napoleónica, acaso el más celebrado pintor de historia, de ceremonias y de apoteosis que haya existido nunca, murió en Bruselas, emigrado, en 1825. Hoy tenemos otro concepto de la pintura decorativa; para estos asuntos de conmemoración histórica preferimos tonos suaves, armonías grises, que no salgan de la pared; queremos que la pintura no desconcierte la arquitectura. Por esto no gustamos de esos grandes plafones históricos de David, como la Coronación, el Juego de Pelota ó las Águilas; pero el tiempo hará justicia al gran pintor francés, y cuando se apacigüe nuestra generación contemporánea volveremos á admirar las teatrales escenas de David, dibujadas con tanta fuerza y compuestas con tanto arte. Era, además, como la mayoría de los pintores neoclásicos, un gran retratista (fig. 644).



Fig. 642. — Canova. Las tres Gracias. *Ermitage*. SAN PETERSBURGO.

David hizo escuela y tuvo muchos discípulos. Ya experimentó su influencia la gran pintora de retratos Isabel Vigée-Lebrun, que había nacido en 1755 y murió á mediados del siglo XIX. Tomó lecciones de Greuze y fué un tiempo la pintora preferida de la corte de Luis XVI. Cuando la Revolución emigró, viajando constantemente. Pasó largo tiempo en Italia, tres años en Viena, seis en San Petersburgo y tres en Londres. En todas estas capitales fué muy distinguida por las academias y pintó innumerables retratos. En sus memorias dice que en San Petersburgo solamente hubo de pintar cuarenta y siete. Tenía realmente una habilidad encantadora para colocar á sus modelos y sorprenderlos en un instante de amable lozanía y elegancia (fig. 645).

Pero los verdaderos y directos discípulos de David fueron Gerard, Ingres, Gros y Prud'hon. Gerard entró en el taller del maestro en 1789. Era también un gran retratista, y Napoleón valióse de él para su personal glorificación; Gerard lo retrató coronado de laurel, con el manto imperial, y hasta hizo no pocos esfuerzos en otro retrato para embellecer á María Luisa. Inmediatamente después de Austerlitz, Napoleón le manda conmemorar su victoria con una gran pintura



Fig. 643.— A. R. Mengs. El Juicio de Paris. SAN PETERSBURGO.

decorativa. A diferencia de David, se reconcilió después con los Borbones y pintó también por encargo de Luis XVIII. No obstante, su obra más popular no son estas escenas históricas, sino el cuadro de Amor y Psiquis, que pintó en su juventud (fig. 646).

Gros entró en el taller de David cuando tenía sólo quince años; al estallar la Revolución se marchó á Italia y allí conoció á Bonaparte, que estaba en Milán, dirigiendo las brillantes campañas de su juventud. Gros retrató á Napoleón cuando, con la cabeza descubierta, se arroja al frente de sus soldados sobre el puente de Arcola para quitarlo al enemigo. Este retrato se ha hecho famoso; Napoleón quedó tan satisfecho que nombró á Gros para formar parte de la comisión que debía escoger obras de arte de las ciudades conquistadas para formar el Museo de París. Más tarde pintó otros cuadros, por encargo del gobierno imperial, de la epopeya napoleónica (fig. 678). No se les podía acusar, pues, á los discípulos de David de prescindir de su tiempo para encerrarse en una falsa resurrección de la antigüedad. Su clasicismo es sólo de apariencia, sus ideas y pensamientos eran modernos. Gros fué el discípulo predilecto de David, quien, al partir para el destierro, le confió sus discípulos y su estudio.



Fig. 644. — David. Retrato de Mme. Recamier. *Museo del Louvre.*

El rival de Gros fué Ingres, también discípulo de David. Nacido en Montauban, en 1780, dícese que, habiendo visto en Toulouse unas copias de Rafael, sintió desde aquel momento decidida vocación por la pintura; la *religión de Rafael* debía inspirar toda su vida. Por lo demás, la historia de su carrera es poco más ó menos la misma de todos los artistas franceses de su tiempo: primer viaje á París, ingreso en el taller de David; premio de Roma, sólo que en aquel año de 1801 el gobierno no tenía dinero para enviar sus *pensionnaires* á Italia. Hasta el de 1806 no pudo disfrutar su beca, que duró seis años. En Roma pintó algunos de sus cuadros más famosos, dentro del más puro estilo académico (figura 647); lo esencial para él era la corrección del dibujo. «El dibujo es el todo; un buen dibujante siempre podrá encontrar el color que corres-



Fig. 645. — Vigée-Lebrun. Auto-retrato. *Museo del Louvre.*



Fig. 646. — Gerard. Amor y Psiquis. *Museo del Louvre.*

ponde al carácter de la obra.» Los temas antiguos eran para él universales. «¿Ha cambiado el alma del hombre, por ventura, desde los tiempos de Homero?» Todas estas doctrinas son aún mejores que sus cuadros; Ingres, por sí solo, justificaría la reacción prerrafaelista. Si la religión de Rafael no pudo producir sino á Ingres, hay que reconocer que fué harto poco. Un último artista de la escuela de David sería Prud'hon. Nacido en Cluny, en 1758, pasó también á París, y de allí á Roma, después de ganar el *Prix*. En lugar de interesarse tanto por Rafael como Ingres, Prud'hon se entusiasma por Leonardo y el Corregio. Sus cuadros

tienen á veces la *sfumatura* leonardesca (fig. 648). Sus asuntos no son tan históricos ni académicos como los de otros discípulos de David.

Además de estos cuatro mencionados, David tuvo otros muchos discípulos. Delescluze, en su libro: *David, son école et son temps,* cita el nombre de más de doscientos que pasaron por su taller. Un pintor más ó menos dependiente de esta escuela es el rosellonés Flaugier, quien, establecido en Barcelona, pintó la cúpula de la capilla del hospital militar y muchos salones de la época (fig. 654).



Fig. 647. — Ingres. La Fuente. *Museo Louvre.*

Mientras en Francia se desarrollaba esta pintura histórica y académica de David y sus discípulos, en el otro lado del canal florecía la escuela inglesa, dedicada casi únicamente á los retratos y al paisaje. Inglaterra apenas había tenido pintores propios: cuando la época de la Reforma, Holbein y Moro satisficieron los gustos artísticos de los aristócratas ingleses; después, Van Dyck casi se naturaliza en Inglaterra. Los antecedentes de la escuela inglesa de retratos deben buscarse, pues, en estos pintores extranjeros, sobre todo en Van Dyck. Cuéntase que el viejo Sir José Reynolds fué á visitar á Gainsborough moribundo, y que, al despedirse, éste último, consciente de la importancia de sus obras, le dijo á Reynolds: «¡Adiós, hasta que nos encontremos en la gloria, y Van Dyck en nuestra compañía!»

Reynolds, ó más bien, Sir Joshua, como más tarde familiarmente se le llamaba en Londres, era hijo de un maestro de escuela de Plympton. Protegido por varios amigos ricos, Reynolds, después de un período de estudio en Londres, pudo embarcarse para Italia, donde permaneció tres años. Su ídolo era Miguel Angel; al final de su vida, colmado de honores y riquezas, Reynolds se acordaba aún del titán florentino, y el último nombre que pronunciara en la Academia quería que fuese el de Miguel Angel. «Yo siento una especie de admiración de mí mismo, conociéndome capaz de percibir aquellas sensaciones que Miguel Angel se proponía despertar con sus pinturas. No es sin vanidad que expreso mi



Fig. 648. — Prud'hon. El rapto de Psiquis. *Museo del Louvre.*

admiración por aquel artista realmente divino.» Y, sin embargo, — siempre por ley de los contrastes, — Reynolds debía llevar una vida muy opuesta á la del gran maestro de la capilla Sixtina. Vuelto á Londres, la moda de Reynolds como retratista se extiende entre la nobleza. Pronto el rey y la corte necesitaron de sus retratos. Reynolds, — que ya es Sir Joshua, — vive en una casa de Leicester *square*, con criados de libreas galoneadas de plata, y pasea por Londres en una carroza fantástica dorada, que le sirve de reclamo. Sus tarifas aumentan cada año: por pintar una cabeza, 20 guineas; por todo el cuerpo, 150. A pesar de estas *vanidades*, Reynolds se conserva siempre un gran artista, siendo, además, un



Lawrence. Retrato de señora.





Fig. 649. — Reynolds. Mrs. Bockburn con sus hijos. *Galería Nacional.* LONDRES.

noble espíritu. En su casa se reúnen los más celebrados talentos de la capital: el doctor Johnson; Garrick, el gran actor, y las famosas artistas de la época, Nelly O'Brien, Mrs. Róbinson, Angélica Kauffmann, sin contar las damas y personajes que se disputaban el honor de ser sus modelos. Sir Joshua, elegido presidente de la *Royal Academy*, parece haber sido, sin embargo, un temperamento ecuánime y apacible, un genio muy inglés. Murió soltero aún, en 1792, y fué enterrado en el llamado *rincón de los pintores*, de la iglesia de San Pablo.

Casi contemporáneamente, otro gran retratista inglés hacía una vida paralela. Hijo también de una familia de la clase media provinciana, Tomás Gainsborough, como sintiera gran afición por la pintura, fué mandado á Londres, donde pasó muchos años probando de pintar retratos, aunque con poca fortuna. Habiéndose casado con Miss Burr, una joven que le llevaba un regular dote, los nuevos esposos fueron á avecindarse en Bath, que era entonces una población veraniega de moda. Allí tenía el pintor ocasión de tratar con tantos ingenios y personajes como Sir Joshua en Londres, pues toda la alta sociedad inglesa acudía por una temporada á los baños de Bath; así se hizo famoso luego y por fin decidió trasladarse á Londres, donde la corte le recibió con entusiasmo. Reynolds, en aquel entonces, estaba de crisis, y, en su consecuencia, Gainsborough fué llamado quince veces, en el espacio de nueve años, para pintar los retratos del rey y de varios miembros de su familia. Ya desde aquel momento Reynolds y Gainsborough fueron reconocidos como dos grandes maestros indiscutibles. Hoy Gainsborough nos satisface más, porque el espíritu moderno es más exigente de caracterización que de belleza. Sir Joshua resulta más tranquilo. Gainsborough sabe darnos de sus retratados una impresión psicológica y cierto movimiento personal que no encontramos en las *poses* académicas de Reynolds; además, es un colorista admirable, — un colorista inglés, — una retina nueva que va á percibir nuevos aspectos del mundo. El color había quedado olvidado en aquellos tiempos de



Fig. 650. — Gainsborough. El niño vestido de azul.

resurrección clásica; los ingleses volvían de nuevo á su admiración por la luz, pero percibida á su manera.

El tercer gran retratista inglés, también casi contemporáneo de los dos anteriores, Romney, gozó por unos años de tal celebridad que parecía ofuscar la de Reynolds y Gainsborough. Su historia es un triste capítulo de amor extraviado. Romney era hijo de un campesino; casó joven y llevó por unos años vida ejemplar, hasta que el deseo y la necesidad le llevaron á Londres. Su esposa y su hijo, á quienes ya no debía ver más que incidentalmente, quedaron en casa de su padre. Visitó París, más tarde Roma, y después de estos años de viaje y estudio, decidió avecindarse en Londres, alquilando al efecto una casa en *Cavendish square*, seguro de obtener encargos de retratos, que no se hicieron esperar. Romney era un colorista extraordinario y muy hábil para embellecer á las mujeres que retrataba. En el apogeo de su fama se hallaba cuando comenzó su pasión por Emma Lyon, muchacha de rara belleza que poseía gran habilidad para las *poses* artísticas. Romney pintó á Emma en todas las actitudes; su pasión por ella era una mezcla de amor y de admiración estética. Emma, inconsciente é incapaz de gobernarse á sí misma, fué casi vendida por su antiguo amante, el caballero Greville, á su tío Lord Hámilton, embajador en Nápoles, quien la hizo su esposa. Emma, convertida en Lady Hámilton, despertó otra nueva pasión en el almirante Nelson, y así ocupa casi un lugar en la



Fig. 651.—Romney. Lady Hámilton. NUEVA YORK.

historia inglesa. El pintor, no pudiendo olvidar sus encantos, moría en plena misantropía, medio loco, en brazos de su esposa. Romney constituye un episodio en la historia de la pintura inglesa, pero sus cuadros de Lady Hámilton son todavía insuperables por su frescura y sus deliciosas pinceladas; otros retratos suyos, como el de Miss Róbinson, pueden equipararse con los de Gainsborough.



Fig. 652. — Romney. Bacante. (Lady Hámilton.)

Un último retratista de esta época, Lawrence, aunque algo más moderno, no tiene ya el vigor genial de los tres: Reynolds, Gainsborough y Romney; es más delicado, sutil, afeminado. (Lám. XXXV.) Pero la pintura inglesa, después de haber seguido las huellas de Van Dyck con los retratos, empezaba á mostrar su vocación por un nuevo arte: el del paisaje. «Todos me piden retratos, — decía Gainsborough, — y yo no soy más que un paisajista.» Constable y Turner tenían que dedicarse, en pleno siglo XIX, á esta nueva labor de los artistas ingleses, estimulando á la pintura de paisaje á los propios artistas franceses, cansados también de las apoteosis de David y sus discípulos.



Fig. 653. — Lawrence. Retrato de Mrs. Simmons.

Resumen — A mediados del siglo XVIII se inicia una reacción contra el barroco. El centro principal se forma en Roma con los admiradores de la escultura antigua, Winckelmann y sus amigos. En Francia, la reacción se nota ya en el reinado de Luis XVI y llega á su apogeo durante el imperio. Napoleón patrocina esta moda de las formas clásicas, que se han querido hacer cada vez más simples y puras. El arte del imperio es un arte de líneas rectas, decorado con palmetas, coronas y victorias. En Inglaterra el movimiento se inicia con los trabajos de la *Sociedad de Aficionados*, dedicada al estudio de la antigüedad clásica, y las investigaciones de Stuart y Rewett sobre los monumentos de Atenas. La moda se extiende por España y los países del centro de Europa, y llega hasta Rusia y América. La escultura quiere seguir los mismos caminos con la reproducción casi absoluta de las estatuas antiguas. Canova y Thorwaldsen, sin embargo, infunden algo de

genio en sus frías imitaciones. En pintura, Mengs, con sus pobres composiciones, en que los personajes son sólo estatuas pintadas, alcanza fama mundial. David, en Francia, crea una escuela de pintores académicos puesta al servicio del imperio. Tanto él como sus discípulos Gros, Gerard, Prud'hon é Ingres, se afanan por glorificar los triunfos napoleónicos. En Inglaterra la reacción académica no se deja sentir tanto; la escuela de retratistas que se forma á fines del siglo XVIII con Reynolds, Gainsborough, Romney y Lawrence, podía aún hacerse derivar de Van Dyck.

Bibliografía.— R. DE LA SIZERANNE: *La peinture anglaise contemporaine*, 1895. — P. BENOIT: *L'art français sur la Revolution et l'Empire*, 1897.— JUSTI: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 1898. — GOWER: *T. Lawrence*, 1900. — W. AMSTRONG: *Gainsborough*, 1900. *Reynolds*, 1901. *L'art en Grande Bretagne*, 1910.—MAXWELL: *G. Romney*, 1903.—H. MARCEL: *La peinture francaise au XIX siècle*, 1905. — E. BRICON: *Prud'hon*, 1907. — F. DOWNMAN: *Great English Painters*, 1908.— P. PLANAT: *Le style Louis XVI*, 1908.— C. EATON: *A handbook of modern French Painting*, 1909.— A. MICHEL: *Notes sur l'Art Moderne*.— C. FOULARD: *Château de la Malmaison*.



Fig. 654. — Flaugier. Cúpula de la capilla del hospital militar. BARCELONA.



Fig. 655. — E. Steindl. Parlamento de Budapest.

CAPÍTULO XX

EL ARTE ROMÁNTICO EN ARQUITECTURA. — LA REHABILITACIÓN DEL GÓTICO. — LAS TENTATIVAS MODERNISTAS DE VIENA Y DARMSTADT. — LA ESCULTURA MODERNA: RODIN, FALGUIERE, KLINGER, TRUBETZKOI, MEUNIER. — LA PINTURA ROMÁNTICA: DELACROIX. — LOS PAISAJISTAS DE BARBIZON: ROUSSEAU, COROT, MILLET. — LOS IMPRESIONISTAS: MANET, MONET, DEGAS, WHISTLER. — LOS IDEALISTAS CONTEMPORÁNEOS: PUVIS DE CHAVANNES, SEGANTINI, HENRY MARTIN, G. MOREAU — LOS PRERRAFAELISTAS INGLESES: ROSSETTI, BURNE JONES, WATTS.

Hemos llegado, por fin, á la parte más enojosa de nuestra tarea; tenemos que decir cuatro palabras sobre el arte del siglo XIX, sobre sus mil tentativas más ó menos afortunadas para crear un nuevo tipo de belleza. Nos limitaremos, sin embargo, á las grandes personalidades, aquellas de valor indiscutible, porque no nos consideramos capaces de juzgar todas las tendencias de estos últimos días del siglo, pues no ha transcurrido aún bastante tiempo para apreciarlas en su verdadero valor.

En arquitectura, el fenómeno más notable del siglo XIX podríamos decir que fué la rehabilitación del gótico. Será curioso, con el tiempo, tener que decir que el siglo XIX fué un siglo gótico. Verdad es que en sus primeros treinta años duró aún la reacción neoclásica, pero inmediatamente se hicieron sentir los efectos del romanticismo literario; Chateaubriand hacía, en Francia, el elogio de las catedrales góticas, y Víctor Hugo, por su parte, las exaltaba también en su libro: *Nuestra Señora de París*. Todo esto preparaba la aparición del gran apologista del estilo gótico, Viollet-le-Duc, el cual teorizó la tendencia proclamando el gótico como un estilo racional, fundado esencialmente en necesidades constructivas, y hallando la causa de su belleza en la lógica adaptación de las formas á los empujes y resistencias del edificio. Es evidente que había algo de razón en sus discursos; en la naturaleza vemos las flores más bellas tomar origen de la



Fig. 656. — Viollet-le-Duc. Patio del castillo de Pierrefonds.

necesidad, pero cuántas veces, en arte, lo que no tiene razón de ser, resulta, sin embargo, bello. Viollet-le-Duc, que por lo demás era un espíritu superior, no podía menos de admirar la belleza clásica de los edificios antiguos, para los que tuvo también grandes elogios. Era, además, un admirable dibujante y arqueólogo; sus restauraciones y sus dibujos le perdonarán siempre sus exageraciones filo-



Fig. 657. — Barry. El palacio de Wéstminster, ó casas del Parlamento británico.

góticas, extremadas más aún por sus discípulos. Éstos son los temibles. Los Viollet-le-Duc de provincias, los que no habían como él viajado y sentido, los pedantes de la mecánica y construcción racionalista, aplicadas en lugar de la inspiración y del buen gusto, éstos son la única calamidad que originó Viollet-le-Duc con sus escritos.

En Inglaterra, la escuela neoclásica no se rindió sin lucha. Durante veinte años hubo lo que se llamó la guerra de los estilos. Capitaneaba á los neoclásicos Cockerell, de un altísimo refinamiento, sincero enamorado de la belleza griega, caballeroso académico y presidente del Instituto. Era el caudillo de los *godos* Welly Pugin, inmoderado en sus escritos y discursos, que insultaba á sus contrarios con los más fieros reproches. A pesar de sus intemperancias, Welly Pugin hizo prosélitos. Al publicarse el concurso para el proyecto de las Casas ó Palacio del Parlamento, en Wéstminster, empezadas el año 1837, en las condiciones del concurso se establecía que «el estilo debía ser gótico ó Elisabetino». La obra fué adjudicada á Sir Charles Barry, autor de los *Travellers Club* y *Reform Club*, en Pall Mall, que son más bien de estilo clásico. No obstante, en las casas del Parlamento, Sir Charles Barry se atuvo felizmente al estilo gó-



Fig. 658.— Parlamento de Ottava. Biblioteca. CANADÁ.



Fig. 659. — Garnier. Escalera de la Gran Opera. PARÍS.



Fig. 660. — Seeling. Teatro municipal. FRIBURGO.

tico (fig. 657), comprendió la importancia de la obra é hizo uno de los monumentos modernos más notables de Europa.

Que la antigua tradición neoclásica no se resignaba á la derrota en Inglaterra lo prueba que un año después que el Palacio de Wéstminster, se empezaba su rival, el George Hall de Liverpool, todavía en el estilo clásico. La lucha, sin embargo, era imposible; Walter Scott con sus novelas medioevales, más tarde Ruskin y los prerrafaelistas con sus apologías, todo laboraba por la formación de un estilo nuevo ojival. La única dificultad eran las necesidades sociales, el programa del edificio, á veces inadecuado para una construcción. En efecto, se podía hacer una iglesia moderna gótica, unas casas municipales, un Parlamento como el de Londres y Budapest, pero ¡cómo hacer un teatro ó una Bolsa góticos! ¡Infaliblemente se tenía que llegar á un eclecticismo! El arquitecto dispondría de los estilos á su antojo; según el humor del día, haría una casa gótica ó proyectaría un casino zurciendo elementos clásicos, arquitrabes y volutas (fig. 659). Los tratadistas fomentaban esta tendencia con burdas filosofías de los estilos: los infantiles capítulos de Charles Blanc, por ejemplo, denunciaban á la arquitectura egipcia con sus líneas horizontales propias para panteones; el gótico era un estilo de *elevación*, por tanto, religioso (¡como si la Magdalena de París no fuese también un templo!), etc., etc. Eran las vagas ideas de Hegel, mal entendidas por los académicos ultramontanos de la Francia del segundo imperio, que se extendían por toda Europa.



Fig. 661. — Escalera monumental del gran teatro. FRIBURGO.



Gaudí. La Sagrada Familia. Puerta de la Natividad. BARCELONA.



Tanta necedad tenía que llevar al embrutecimiento ó la locura, y aun por fortuna fué esto último lo que ocurrió. Pronto los espíritus empezaron á inquietarse ¡era tan absurdo que un mismo artista empleara así eclécticamente los estilos! Un estilo no es sólo un repertorio de formas, es un sentido de la vida, que no se puede sentir por segunda vez. Los neoclásicos, por ejemplo, pretendían resucitar el arte clásico, y ya hemos visto cuán lejos estaban de lo griego; este gótico moderno ¡ni era gótico ni moderno!



Fig. 662. — El Woolworth building. *Nueva York.*

Un estilo moderno, pues, hacía falta y pretendieron engendrarlo á la fuerza. ¡Nunca se había visto cosa más grotesca! Un arquitecto francés, Henry Sauvage, creyó haber encontrado la base de este nuevo estilo en los troncos de árbol: «Hasta ahora, decía, hemos empleado en la decoración sólo flores y hojas, los troncos con sus curvas pueden ser bellos», y llenaba sus fachadas de bastones. Otros no querían en los edificios más que formas curvas onduladas; unos fundaban el estilo moderno en las formas mecánicas de máxima resistencia, catenaria y parábola; por fin otros, basándose en formas sólo rectilíneas metálicas, creaban el nuevo tipo de estructuras semi-ingenieriles de Darmstadt, Viena y Munich, el mejor aún de todos los nuevos tipos de estilo creados intelectualmente.



Fig. 663. — Estación del ferrocarril de Pensilvania. NUEVA YORK.

En medio de este caos, la Europa moderna tenía necesidad de grandes edificios y se construían algunas obras arquitectónicas respetables. Citaremos, en Francia, la Gran Opera de París, el Grande y el Pequeño Palacio de los Campos Elíseos; en Londres, la estación de San Pancracio, los hoteles del Strand y Regent Street; en Bruselas, la Bolsa y el Palacio de Justicia; la Bolsa y el *Reichstag* en Berlín; la estación de Francfort; el Banco de España, en Madrid, y la Sagrada Familia, en Barcelona (lám. XXXVI), que con el monumento de Víctor Manuel, erigido en Roma, son acaso las obras más interesantes de nuestro tiempo, cada una por su estilo. En América, además de los edificios dedicados á hoteles, hay que citar las grandes estaciones de ferrocarriles, como la del de Pensilvania y la del Gran Central, en Nueva York, dignas de los antiguos romanos por su grandiosidad y riqueza (figs. 663 y 664). El nuevo tipo de edificios para oficinas, y la escasez de espacio en el centro de las ciudades congestionadas de los Estados Unidos, han obligado á levantar los llamados *araña-cielos*, que, con su superposición de pisos, no están faltos á veces de grandeza (fig. 662).

Todos estos edificios llevan el sello que les ha impreso la nueva necesidad, y la manera como la industria moderna ha facilitado el material, sobre todo el hierro y el cemento, les han dado una forma característica.

Nuevos temas y nuevas necesidades se presentan todavía para el constructor moderno, que han de sumarse á las grandes exposiciones, hoteles, estaciones, oficinas y demás tipos actuales, y ellos y la facilidad en el empleo de los materiales van creando las nuevas formas, que aparecen por sí mismas, sin darse cuenta, y no con la preocupación de crear nuevos estilos.

La escultura del siglo XIX experimenta las mismas vacilaciones de la arquitectura, distinguiéndose principalmente dos fases, dentro de las cuales cabe salvar siempre las distinciones ó características individuales. Una fase es el clasicismo, que nace con Canova en Italia, paralelamente al de David en Francia. Otra fase es el naturalismo, que tiene en Rodin su más alta represen-

tación. Numerosas fases intermedias podríamos señalar si lo consintiese la índole de este resumen. Nos limitaremos á indicar las obras más características, á fin de precisar las etapas de esta evolución, que si comenzó con los tipos canovianos, encontró muy luego en el grupo *La Marsellesa,* de Rude (fig. 665), una noble expresión de movimiento dramático que la modificó notablemente. De esta escuela derivan los grandes maestros de la escultura francesa del siglo XIX anteriores á Rodin, tales como Mercie, con su *Gloria Victis* y sus bellísimas estatuas sepulcrales; Barries, Saint-Marceaux, y finalmente Carpeaux, cuya obra maestra es el grupo de *La Danza,* en la Opera de París (fig. 666). Del mismo autor es la magnífica fuente de *Las cuatro partes del mundo,* que ornamenta los jardines del Luxemburgo.

Durante el período romántico los *salones* se llenan de grupos anecdóticos, sobre todo medioevales, temas de historia interpretados teatralmente. Poco quedará de todo esto; ni tan sólo tenían estas composiciones románticas la ventaja de adaptarse á una fachada para la decoración, como las frías estatuas neoclásicas. Sólo en alguno de estos grupos el genio lograba infundir un poco de la eternal belleza, dentro del ingrato concepto intelectual que exigía la moda. Así son, por ejemplo, en Francia, el grupo de Carpeaux, representativo de la Danza en la Gran Opera de París, que hemos citado; el monumento á los muertos, de Bartholomé, en el cementerio del P. Lachaise, y algunas estatuas de Falguiere y de Fremiet, los dos contemporáneos. Pero genio realmente grande la escul-



Fig. 664. — Vestíbulo de la estación de Pensilvania. NUEVA YORK.



Fig. 665. — Rude. La Marsellesa. *Arco de la Estrella*. PARÍS.



Fig. 666. — Carpeaux. La Danza. *Opera de París.*

tura francesa del siglo XIX sólo ha producido uno, Augusto Rodin, en plena actividad todavía hoy, y cuya obra, discutida y desigual, es algunas veces digna de ser parangonada con la de los más grandes escultores antiguos.

Rodin es un artista amoral á la manera de Leonardo; para él no existe más que la forma; discute y acaricia la belleza del cuerpo humano con un apasionamiento que para unos es sólo grosería de sátiro, pero que, para los más iniciados, es amor altísimo de la forma, como el que inspiraba los elogios de Sócrates para los efebos del Atica. La vida errante de Rodin dentro de París, con sus tres talleres llenos de obras colosales, algunas de ellas sin terminar; su apariencia barbuda de profeta panteísta, sus polémicas y discusiones, han atraído el interés del mundo contemporáneo tanto casi como sus obras. Éstas son, sin embargo, las únicas que nos interesan á nosotros; por ellas Rodin es grande. Muertos Tolstoi é Ibsen, no quedaba á principios del siglo XX en Europa otro genio indiscutiblemente de primera magnitud más que Rodin.

La mejor defensa de Rodin es su maravilloso conocimiento de la forma. Todas sus genialidades se justifican por la belleza de algunas de sus obras. Tiene, además, el sentimiento del dolor actual y la conciencia de la lucha del hombre con las cosas y consigo mismo, tan característica del alma moderna. He aquí su *Pensador:* qué tensión, qué angustia por descubrir tan diferente del *Pensieroso* de Miguel Angel (fig. 667). En el amor, en el dolor, en la muerte, Rodin es siem-

pre un moderno en el más elevado sentido de la palabra (figs. 668, 670 y 671). Es imposible no perdonarle todas sus faltas á este hombre, que en nuestros días ha producido una escultura como la del joven llamado «la edad de bronce», simbolizando el despertar de toda la humanidad, su primera sensación de conocimiento (fig. 669). ¡Qué maravilla, digna por su realización perfecta de un gran maestro de la Grecia clásica, y por su agudeza espiritual, de un hombre de tiempos aun más sutiles que los nuestros!



Fig. 667. — Rodin. El Pensador.

Rodin, como Miguel Angel, como debían ser Lisipo y Policleto, es un trabajador incansable y estudioso. A menudo desaparece misteriosamente por varios días, encerrado en uno de sus talleres de París, abstraído, analizando una mano, una pierna ó un gesto del modelo. Los grandes entusiasmos de Rodin son naturalmente los escultores griegos, aunque de temperamento ecléctico, como todos los modernos, admira también y estudia á Donatello y Miguel Angel. Estas vacilaciones, sin embargo, desconciertan al público. Rodin, sin ningún respeto, desafía á la multitud y á la crítica con sus excentricidades, que á veces son pura afectación, como aquella estatua que presentó mutilada del *hombre que marcha* avanzando el tronco y alternando las piernas al caminar, pero sin cabeza ni brazos, como si el Doríforo de Policleto no fuera también el hombre que marcha, y como si la Victoria de Samotracia sólo hubiese empezado á volar cuando llegó mutilada al Museo del Louvre. Pero, como ya hemos dicho, las bellas obras de Rodin le redimen, cuando son bellas, de todos sus caprichos. Además, hay en esta independencia un alarde de personalidad; Rodin no hace más que afirmar de nuevo que el artista moderno, libre de fórmulas académicas, no tiene que dar cuenta de sus obras á nadie más que á sí mismo. Es la teoría de la sinceridad llevada al extremo.

Por el mismo camino de la imitación de la antigüedad clásica siguen algu-



Fig. 668. — Rodin. El Beso.

nos otros de los escultores contemporáneos, aunque sin el gran genio de Rodin, naturalmente; por ejemplo, el alemán Max Klinger, que, además de *poses griegas* (fig. 672), se ha permitido también hacer estatuas mutiladas.

Otros dos grandes escultores merecen ser señalados aún hasta en un manual tan breve como el nuestro. Uno es el príncipe ruso Trubetzkoi, tan extraordinariamente susceptible que llegó á percibir el movimiento casi espiritual de las personas retratadas (fig. 673). Sus pequeñas estatuas, generalmente en bronce, son maravillosas por lo que podríamos llamar carácter dinámico: el aspecto fugaz, instantáneo, la vida concentrada en el gesto.

El otro es Meunier, el gran poeta escultor de las pobres gentes trabajadoras de nuestra sociedad industrial. Belga de origen, la mayor parte de sus obras encuéntranse reunidas en Bruselas. Los campesinos encorvados por la fatiga, los mineros de la región del carbón y el hierro de la Flandes y el Norte de Francia, los forjadores de los grandes hornos y talleres... todos hallaron en Meunier el gran artista que los amaba y comprendía. En aquellos cuerpos deformados por las más rudas labores, un alma, sólo consciente á medias, una pobre alma humana como la nuestra, desea y sufre. Meunier no es sólo un filántropo socialista, sino un gran escultor de técnica maravillosa (fig. 674).

Además de Klinger, la moderna Alemania, siguiendo la tradición clasicista de Canova, produjo en la primera mitad del siglo XIX escultores tan notables como Rietschel. En España, bajo la influencia directa del canovismo florece la escultura de Campeny, representada por las estatuas de Lucrecia, existentes en la Lonja de Barcelona. Del canovismo y de la escuela francesa de Rude se forma en Cataluña el arte de Sunyol, caracterizado con su figura de *El Dante*, y el de Aleu, con su San Jorge, en el frontis del palacio de la Diputación.

También tuvo sus cultivadores en nuestro país la escultura anecdótica procedente de Italia, en donde este arte se halla en el más deplorable decaimiento. Benlliure es el representante de esta tendencia, así como Fuxá, Blay (fig. 675) y Querol inician el naturalismo idealista, representado en Francia por Bartholomé, y abren paso á las mo-



Fig. 669. — Rodin. La Edad de Bronce.



Fig. 670. — Rodin. Eva.

dernas escuelas de Europa, presididas por la potente personalidad de Rodin, que ha libertado la escultura de cuantas normas la esclavizaban á la antigua tradición.

La tendencia rodiniana, aunque con las naturales diversidades que supone el antecedente de una personalidad vigorosa, está representada en la escultura de nuestro país por José Llimona, autor de una im-



Fig. 671. — Rodin. Una vieja.

portante serie de estatuas de singular mérito. Lo más sobresaliente de su producción son las figuras del monumento al Dr. Robert, de Barcelona, y el Cristo resucitado, del rosario monumental de Montserrat. En este sincero y profundo artista se descubre un doble aspecto espiritual cuando, junto á las robustas estatuas que hemos citado, se contemplan las de las feminidades que surgen de su atento cincel, admirable expresador de la juventud. Sus estatuas sepulcrales, y sobre todo su mármol *Desconsol*, añaden á los méritos de este artista nuevos motivos de alabanza.

Después de Rodin sobreviene en toda Europa una reacción clasicista. La moderna escultura francesa ofrece numerosos ejemplos de este aspecto, y entre ellos el del escultor Gerome en su *Tanagra*, del Museo del Luxemburgo, así como en Alemania se da el caso, ya citado, de Klinger, y en nuestro país el de Clará (fig. 676).

Vamos, por fin, abreviadamente, á decir algo de la pintura del siglo XIX desde los comienzos del período romántico. Será imposible detallar una á una todas las escuelas y personalidades interesantes que se han sucedido rápidamente, como un castillo de fuegos artificiales. El jefe de la escuela romántica fué Delacroix,

pero antes había sido precedido por un precursor de genio, Andrés Teodoro Gericault. Nacido en Ruan, marchó á París para estudiar la pintura, y á los veintiún años exponía, en 1812, un oficial de húsares con su caballo encabritado, que causó gran sensación. Todavía hoy, en el Louvre, es mirado con interés, pero en aquel tiempo, cuando la pintura francesa estaba entregada por completo á la influencia de David, se comprende que el lienzo de Gericault provocara tanta sorpresa, y así continuó representando animadas escenas románticas, como el «Coracero herido» y «La balsa de *la Medusa*», también en el Louvre (figura 677). Hacia el final de su corta vida marchó Gericault á Londres, permaneciendo allí algunos años. En 1824 moría en París, habiendo dado un golpe terrible á la pintura neoclásica de David y sus discípulos.



Fig. 672. — Klinger. Muchacha en el baño.

Delacroix fijó la nueva tendencia. Había nacido en Charenton, cerca de París, y estimulado por Gros (fig. 678) y Gericault, se dedicó á la pintura. En 1822 expuso su «Dante y Virgilio», que compró el Estado por 1.200 francos. Hoy está en el Louvre. A esta obra siguieron: «Las Matanzas de Scio» (fig. 680), la «Toma de Jerusalén por los Cruzados», el «Interior de un Harén», etc., etc. Delacroix murió en 1863, á los sesenta y ocho años, acariciando aún proyectos y ambiciones. En torno suyo apenas quedaba ninguno de sus discípulos: Ary Scheffer, Horacio Vernet, Delaroche habían desaparecido; los impresionistas, sin embargo, se proclamaban continuadores de la tendencia de Delacroix, aunque, en realidad, su estética era muy diferente.

Vamos á ver en qué consiste la evolución iniciada por Delacroix. En primer lugar, los asuntos: ya no se trataba de diosas y ninfas, sino de seres vivos, procurando principalmente reproducir estados de pasión con la excusa de repre-



Fig. 673. — Trubetzkoi. Retrato de Tolstoi.

sentar un hecho histórico. Era el mismo fenómeno que hizo que Víctor Hugo, Schiller y el duque de Rivas tomaran á María Stuart, Don Carlos ó Guillermo Tell por asunto de sus producciones románticas. Se trata, pues, de reproducir, no solamente ninfas bellas, como en la Fuente de Ingres, ó composiciones mesuradas y compuestas, como las apoteosis napoleónicas de David, sino la pasión, el dolor, el odio, el sentimiento. ¡Oh, la calamidad que más tarde debía venir, protegida por esta fatal palabra del sentimiento! Además, la fuerza de Delacroix era el color. La fórmula de Ingres, de que un buen dibujante siempre dará la impresión del color, no era bastante. Delacroix pintaba, como el Veronés, escenas históricas, porque con sus trajes podía buscar variados efectos de color; su fuerza era, sobre todo, este color que había preocupado á David sólo superficialmente.

Rompiendo resueltamente con el clasicismo académico, Eugenio Delacroix abrirá el verdadero camino á las artes. En la obra de este genio, la pintura, la técnica y la materia tendrán notable preponderancia sobre los temas. El arte pictórico será de nuevo un arte de sensibilidad, no un arte intelectual. Delacroix siente los temas medioevales más por reacción contra las imposiciones académicas que por cualquier otro motivo. El Dante y Shakespeare le darán asuntos para sus más bellas composiciones. Delacroix, padre del romanticismo y hombre de gran profundidad, ha dejado escritas admirables páginas sobre cosas de arte que sobradamente nos revelan la tendencia de su espíritu y la valía de su talento.



Fig. 674. — Meunier. Forjador.

La obra de Delacroix es la de un pin-

tor entusiasta de la vida, de la realidad trágica y fogosa, de la pintura expresiva por ella misma, y en sus cuadros de intenso y profundo colorido, lleno de resabios ticianescos, se encuentra una fogosidad sólo comparable á la genial agitación del Tintoretto.

Este arte llevará á Europa entera la liberación de los espíritus, pues ha de abrir nuevamente la puerta que da al camino de la verdadera comunicación con la naturaleza, del verdadero contacto con la realidad.

Pero no todos los espíritus ni todos los temperamentos de la época estaban bien dispuestos para recibir



Fig. 675.—M. Blay. Los primeros fríos.



Fig. 676. — Clará. La Diosa.

la sana y decisiva influencia del arte de Delacroix. Frente á aquella tempestad de tragedia que agitaba las telas del gran maestro, más de un espíritu sentía la nostalgia de las idílicas composiciones de la época de los Luises ó la fría y razonada placidez del arte clasicista. De aquí la continuación de la corriente clásica más ó menos transformada ó desfigurada en lo que se ha llamado «pintura abstracta». De aquí la aparición de la pintura de anécdota, reconstructiva de los escenarios del siglo XVIII y de los paisajes escenográficos con ilustraciones de melancólicas ruinas clásicas.

En esta tendencia abstracta veremos reaparecer la composición idealista y la pintura religiosa, caída en desuso desde David. También hallará


Fig. 677.— Gericault. La balsa de *la Medusa. Museo del Louvre.*

su lugar la anécdota histórica sentimental; todo menos la naturaleza, todo menos la realidad de la luz sobre las cosas en movimiento vital, que constituían el fondo de la verdadera pintura iniciada por Delacroix. A lo sumo encontraremos en lo último de esta serie de pintores un naturista melancólico como Herbert, que será el primerizo antecedente del naturalismo subsiguiente de Millet y Courbet. Aparte de este caso de muy poco interés, Delaroche nos ofrecerá la tierna escena de *Los hijos del rey Eduardo en la torre de Londres;* Cabanel y Bouguereau sus hueras feminidades pseudo-idealistas; Flandrin sus estampas devotas, de gran tamaño, tan correctas como frías; y así otra serie de artistas de menos valía irán apareciendo, más ó menos influídos por el romanticismo, pero sin que esta influencia vaya más allá de un sentimentalismo temático que para nada influye en las maneras de pintar.

Pero la pintura de aquella época tomó gran empuje en el género militar, en la pintura humanista de batallas, que había de alterar notablemente el aspecto de las obras análogas producidas por el arte flamenco del siglo XVIII, en que el artista se limitaba á arreos y uniformes, cantando las glorias triunfales de príncipes y reyes.


Fig. 678. — Gros. Bonaparte visitando á los apestados de Jaffa.

La moderna pintura de batallas ofrece más bien que un espectáculo de conjunto, el incidente humano, la anécdota dolorosa. A este comentador, imbuído del romanticismo y del modernísimo sentimentalismo socia-

lista, le interesa especialmente el soldado con su humanidad anecdótica. Ya no será el rey triunfante ni la documental vista panorámica de una plaza fuerte, circuída de las indestructibles filas de un ejército numeroso y anónimo, sino el soldado moribundo con la mano sobre el sangriento pecho; la devastación de los campos al paso de los ejércitos; los muertos yacentes bajo el impasible cielo, sobre la tierra empapada de sangre; el campamento á la hora en que, sobre los ejércitos en reposo, planean los sueños de victoria. En esta tendencia, iniciada por Gros, triunfarán especialmente sus discípulos Charlet y Raffet (fig. 679), á los que siguen Cogniet y Meissonier (fig. 682), de quien, á su vez, son discípulos los populares pintores de escenas militares Neuville y Detaille. Especialmente característico de esta tendencia humanista de la pintura de batallas es el cuadro de Boissard: *La retirada de Moscou* (fig. 681).



Fig. 679. — Raffet. Los soldados gruñían... (dibujo litográfico).

Meissonier, pintor delicado, cultiva, al propio tiempo que la pintura de batallas, la pintura de género, que había reaparecido como nostalgia del arte amable del siglo XVIII. La influencia que esta escuela anecdótica ejerció en la pintura europea fué tan intensa como perniciosa; pero, con todo, en este arte amable suelen encontrarse, al través de la vulgaridad de los temas, estimables condiciones pictóricas, siempre que el autor no se sujete servilmente á ellos. Tal sucede con las escenas del siglo XVIII de Meissonier, ó con las que en España pintaba Fortuny, ó con las telas de la escuela orientalista, que apareció después de Delacroix, y á la que vemos afiliados maestros tan notables como Decamps y Morilhat, quienes, lo mismo que el



Fig. 680. — Delacroix. Las matanzas de Scio.



Fig. 681. — Boissard. La retirada de Moscou.
Museo de Rouen.

propio Flandrin, se sienten atraídos por el misterioso país, puesto en viva actualidad por la conquista de Argelia.

Después de este período de pintura histórica y de batallas, de idealismos abstractos y escenas realistas, veremos aparecer muy luego la escuela renovadora de las artes, la escuela del paisaje objetivista, como expresión de la fatiga producida en los espíritus por aquel esfuerzo de imaginación y de inventiva temática que día tras día había ido alejando á los artistas del claro y profundo espejo de la naturaleza. ¡Qué nos importaban á nosotros todas aquellas gesticulaciones declamatorias de los personajes de Delacroix, tantos turbantes, moros, sables y cimitarras, aunque fueran bien coloridos! El mundo, el hombre, he aquí lo único interesante; el cielo estrellado, el universo bello, y la conciencia moral en el fondo de nuestro corazón. El descubrimiento de la belleza espiritual, podríamos decir humana, del paisaje, es una de las más puras glorias de los tiempos modernos. Los ingleses pretenden que el iniciador de la pintura francesa en el paisaje fué Constable, el cual, en 1824, expuso varios cuadros en París. Pero la influencia de Constable como revelador de esta tendencia es muy dudosa; además, existían precedentes en el mismo arte francés, Watteau, por ejemplo. El paisaje, sin embar-



Fig. 682. — E. Meissonier. ¡1814!

go, nunca había sido estimado de esta manera espiritual, por su valor mismo. Se hablaba del *paisaje histórico* entre los *géneros* de pintura fijados por los tratadistas; antes de la revolución romántica la receta era ésta: «En primer término debéis poner masas de á boles á un lado y una montaña en el otro, coronada de ruinas. En el centro, un lago ó un río perdiéndose en el horizonte. En el llano ha de haber pastores ó ninfas, una procesión fúnebre ó una comitiva regia». La idea era que «un paisaje sin habitantes no era habitable». Corot, aun en sus primeras obras, se resiente ya de estas lecciones, y en su viaje á Italia pinta casi siempre ninfas ó pastores entre el follaje. Corot, el fundador de la escuela de paisajistas contemporáneos, era hijo de París. Se educó entre los cultivadores del paisaje histórico, pero fué á Roma y allí se convirtió. Italia, la perpetua creadora de grandes hombres, fué también la que transformó á este gran pintor moderno. A su regreso de la tierra clásica,



Fig. 683. — Corot. Paisaje. *Museo de Nueva York.*



Fig. 684. — Rousseau. El Sendero. *Museo de Nueva York.*



Fig. 685.— Millet. El Cribador. *Museo del Louvre.*

Corot alternó su vida en París con largas estancias en el campo, observando la naturaleza. En sus cuadros se percibe la frescura del aire; por primera vez, la sensibilidad de la atmósfera, el aire, es el verdadero asunto y protagonista de la pintura. Corot nos ha descrito él mismo sus sensaciones, cuando se entregaba á la creación de una de sus pinturas en el campo. «El pintor se levanta, dice, hacia las tres de la mañana, sale á los campos á sentarse, á esperar, espiando debajo de un árbol. Poco puede distinguirse aún... Pronto la atmósfera empieza á temblar y una brisa llega que hace despertar las cosas: primero, un rayo de sol, después, otro y otro. Las flores se abren. Los pájaros empiezan sus chillidos... No se veía nada, y pronto el mundo entero estará allí para el pintor. El sol se levanta; todo brilla y reluce, pero dulcemente, suavemente. ¡Y el pintor pinta, pinta! A lo lejos, las siluetas de las colinas se pierden en el éter. Los pájaros vuelan de un lado al otro. Pasa un campesino montado en un blanco jamelgo y se pierde en el estrecho sendero... ¡Y el pintor pinta, pinta! Pronto hay demasiada luz, percibimos demasiadas cosas: nada queda libre para la imaginación, todo tan preciso... El artista se va á la granja: todos trabajan, él descansa y sueña en lo que ha sentido al amanecer. ¡Sueña en su pintura! ¡Mañana pintará ya su sueño!» (fig. 683).



Fig. 686.—Millet. El Ángelus. *Museo del Louvre.*

Lo que Corot proponíase vagamente, era aplicado con toda su fuerza por los pintores de



Fig. 687. — Courbet. Un entierro en Ornans. *Museo del Louvre.*

la llamada escuela de Barbizon. ¡La vida para el paisaje! ¿Para qué vivir en París cuando allí, en el pequeño pueblecillo de Barbizon, en un extremo del hermoso bosque de Fontainebleau, podía contemplarse á la naturaleza siempre embellecida con sus encantos? Hacía ya tiempo que Teodoro Rousseau, Diaz y Troyon habían decidido instalarse en Barbizon. Un día escribe Diaz: «Ha llegado un nuevo camarada que posee el color, movimiento y expresión, un verdadero pintor.» Era éste Juan Francisco Millet.

Los amigos de Barbizon advirtieron pronto lo que Millet representaba; ellos habían hecho la revolución sólo á medias. Diaz pintaba aún paisajes de bosque con ninfas á la manera de Corot; Rousseau era aún romántico y para pintar escogía un árbol, un sendero, como los románticos buscaban el asunto; se le llamaba el Delacroix del paisaje (fig. 684). El recién llegado Millet sentía la vida del campo en todo su elevado naturalismo; él era el verdadero pintor de



Fig. 688. — Rosa Bonheur. La feria de caballos. *Museo de Nueva York.*



Fig. 689. — Regnault. El general Prim. *Museo del Louvre.*

los campos y de los humildes campesinos. Millet y Rousseau eran vecinos de Barbizon é íntimos amigos. A menudo Rousseau, que disponía de más recursos, tenía que acudir en auxilio de Millet. Cuando allí murieron, con pocos años de diferencia, fueron enterrados uno al lado de otro; Corot, que les sobrevivió, tuvo que señalar una pensión á la viuda de Millet. Detallamos estas anécdotas personales para que se vea el cariño, el amor sincero con que trabajaban aquellos artistas.

Millet no es un colorista extraordinario. Su pintura es algo opaca y terrosa. «De una manera ruda é imperfecta produce Millet sus admirables efectos», escribe Arsenio Alexandre.

Beaudelaire, además, criticaba los asuntos de sus cuadros. «Hace alarde de un sombrío y fatal embrutecimiento en los campesinos, que excita



Fig. 690. — E. Manet. Olimpia. *Museo del Louvre.*



Fig. 691 — E. Manet. La dama de la cotorra. *Museo de Nueva York.*

Fig. 692. — Whistler. Un retrato. *Museo de Nueva York.*

nuestro furor. Parecen decirnos: somos los desheredados del mundo y los únicos que producimos con nuestro trabajo.» Algo de verdad hay en todo esto, pero Millet buscaba una cosa que era indiferente á la sensación de color y que no podía comprender nunca un bohemio como Beaudelaire. «Cuando pintéis, — decía Millet, — tanto si es una casa como un bosque ó un campo, ó el cielo, ó el mar, pensad siempre en el hombre que lo habita ó lo contempla. Entonces una voz interior os hablará de su familia, de sus ocupaciones y trabajos. Esta idea os llevará dentro de la órbita universal de la humanidad. Pintando un paisaje pensaréis en el hombre, pintando el hombre pensaréis en el paisaje que lo rodea.» Millet dedicó todo su interés á los pobres campesinos; alguien tenía que inmortalizar al humilde peón abrumado de trabajo. En uno de sus cuadros, dos de ellos cortan un árbol, sus piernas se doblan para hacer más fuerza. Otro cuadro representa á un pobre labrador cuando, al dejar su trabajo, al anochecer, apenas puede tenerse en pie; otro á las espigadoras trabajando bajo el sol ardiente del mediodía: una de ellas no puede más, la espalda le duele. *El Ángelus* (figura 686); las dos figuras tan conocidas en medio del paisaje, el campanario lejano, ¡qué creación! Diga Beaudelaire lo que quiera, estos campesinos de Millet, como los campesinos de nuestras tierras, viven intensamente, tienen sus


Fig. 693.— Sisley. Iglesia rural en día lluvioso.

compensaciones; no son ciegos, no son brutales máquinas de trabajo, gozan también del mundo. He aquí las dos pastoras de Millet que ven pasar la bandada de las ocas. ¡Cómo aspiran las dos mujeres el aire aromático y suave del otoño! Otras dos figuras parecen gozar en éxtasis la paz del campo. Virgilio se equivocaba al decir á los labriegos: «Si conociérais vuestra felicidad», creyéndoles incapaces de la percepción del mundo. El campesino de Millet goza del paisaje de otro modo que el hombre intelectual, pero hasta que se trasladan á las ciudades y corrompen su espíritu, el pastor y el gañán tienen tambiéu intensa conciencia de lo bello.


Fig. 694. — Claudio Monet. La iglesia de Vernon.

Los pintores de la escuela de Barbizon fueron combatidos ó ignorados por la turbamulta que acudía á los salones románticos del segundo imperio; sin embargo, los efectos de su reacción contra la pintura *de asuntos* de Delacroix y sus discípulos se hizo sentir en otros artistas, como Courbet, el pintor realista de paisajes (figura 687); Rosa Bonheur, la pintora insuperable de animales (fig. 688); Jules Breton, otro pintor de escenas campestres; Bonnat, Carolus Durán y Regnault, retratistas (fig. 689).


Fig. 695. — Pissarro. El Boulevard Montmartre.

Mientras los paisajistas



Whistler. Retrato de Miss Alexander.



y naturalistas atacaban sólo la falsa idealidad de la escuela romántica, se formaba otro grupo más avanzado, sobre otra técnica y una nueva teoría de la luz y el color. Les llamaban impresionistas, cuyo nombre se originó de un cuadro de Monet, titulado: *Impresiones*, que presentó en el Salón de 1867. La nueva escuela tenía por principio la reproducción más exacta posible del natural, pero no del natural adulterado, mejorado y arreglado en el taller, sino de la luz y el color en toda su crudeza. Era la misma corriente de ultranaturalismo de Zola y sus amigos de Medán, que se imponía también en la pintura. Este naturalismo pictórico trataba de justificarse con las hipótesis físicas sobre la luz y el color, vulgarizadas por la ciencia elemental. No existe ningún objeto con un color determinado, decían los impresionistas; el color de un objeto depende de la inclinación y modo con que recibe la luz, de su intensidad y de la refracción de los colores vecinos. La retina percibe diferentemente por la diversa proximidad de un color ú otro; por ejemplo, al lado de un color simple la retina tiene tendencia á ver su complementario. La sombra no será nunca, pues, carencia de color, sino otro color, con tendencia al complementario del color de la parte iluminada del objeto mismo. Esto en cuanto al color; en cuanto á la forma, tampoco existe, no hay más que masas de color, y aun estas masas no son uniformes, sino acumulación de manchas de colores. Nada, pues, de contornos; hay que pintar con manchas y golpes de pincel, que, acumulados en la retina, producirán la misma impresión de la naturaleza. Por lo que toca á la técnica, los impresionistas eran también revolucionarios: es absurdo, decían, mezclar los colores en la paleta para producir los medios tonos: las tierras que componen los colores se hacen opacas con esta combinación; mejor será asociar las impresiones en la retina, situando en el cuadro pin-



Fig. 696. — Mary Cassat. Madre é hija. *Museo de Nueva York.*



Fig. 697. — Renoir. El Baile.



Fig. 698. — Degas. Las Bailarinas. *Museo del Louvre.*

celadas vecinas ó yuxtapuestas de coiores simples que se mezclen al contemplar el conjunto.

Algunas de estas observaciones no puede negarse que eran justas, y los pintores modernos se han aprovechado de las experiencias de los impresionistas, sea cual fuere la escuela á que pertenecían.

La única falta de los impresionistas era la variedad de su expresión. Querían ser pintores, nada más que pintores, extremando su indiferencia absoluta para la belleza física y moral. Un hombre con una pipa, he aquí un tema para un cuadro; mientras *la armonía* de color sea bella, todo es suficiente. Por desgracia, los colores usados por algunos de estos impresionistas se han ennegrecido bastante y no queda en sus cuadros más que la forma, que es bien poca cosa, y el recuerdo de las discusiones que provocaron cuando su aparición. Así, por ejemplo, la famosa *Olimpia*, de Manet, que después de exhibida en el Salón de los Rechazados, en 1864, llegó al Louvre en 1907, con gran escándalo aún (fig. 690). Sin embargo, Manet era un artista sincero, que por su fe y entusiasmo se hacía estimar como jefe de la escuela por sus compañeros de doctrina. A veces resulta molesto por el desenfado con que descuida cuanto podría hacer agradable el cuadro, pero *diseca* la luz con tanta pasión, que todo se olvida para no pensar mas que en su interesante vida de artista completamente dedicado á su ideal. En torno suyo estaban Sisley (fig. 693), Pissarro (fig. 695), Renoir (fig. 697), su cuñada Mary Cassat (fig. 696), la dulce ninfa del impresionismo; Claudio Monet, el gran paisajista (fig. 694), y Degas, acaso la más profunda personalidad del grupo, porque lo que era enojoso á veces en Eduardo Manet, desaparece por completo en Monet y Degas, cuyos asuntos predilectos son mucho más agradables. Monet no hacía más que aplicar los principios del impresionismo al paisaje, donde la nueva teoría de la luz y el color resultaba apropiada por completo. Degas es el pintor de los escenarios parisienses, y se complace en darnos la impresión de luz nocturna, con músicos y bailarinas entre bastidores, para lo que hacían falta los adelantos del impresionismo (figs. 698 y 699). Por algún tiempo permaneció asociado y luchando al lado de los impresionistas franceses el americano Whistler, un pintor genial, acaso el más


Fig. 699. — Degas. Las bailarinas en la barra.

grande de todos los modernos por su técnica admirable, comparable sólo á la de Velázquez (fig. 692 y lámina XXXVII).

Esta pintura de la sensibilidad provenía en línea directa del anti-intelectualismo de Courbet y de los naturistas, con los que empalma la obra de Manet. Su última consecuencia había de ser el análisis de la luz misma. No es necesario decir, por lo tanto, cuán lejanas estarían estas telas de las preocupaciones temáticas de las viejas escuelas. En donde vibraba la luz, allí estaba el pintor; y, en consecuencia, desaparecían de la pintura las compuestas escenas de las viejas escuelas, como fantasmas cerebrales sin realidad. Es difícil atribuir la iniciación del movimiento á ninguno de los cuatro grandes maestros que, como Manet, Monet, Degas y Renoir, figuran en primera línea. Manet, amamantado por Courbet y por la pintura española, no hizo más que abrir la puerta á las realidades del color, que Monet estudió profundamente, con gloriosa pasión. Degas expresa con preferencia al gozo de la luz en sí misma, la melancolía de las imágenes parisienses en la luz gris del agitado París moderno, mientras Renoir canta la juventud en las mujeres, con la alegría de la luz sobre su fresca carne. Cezanne, finalmente, vuelve á representar un nuevo aspecto del impresionismo, de gran influencia sobre la evolución de las últimas corrientes pictóricas. Alejado del bullicio de París, en su rincón provenzal, con visión y concepto mediterráneos, había de diferir notablemente de los maestros impresionistas. Su objetivismo va más allá del de los pintores del Norte, pues siente profundamente la substancialidad de las cosas, el prerrealismo de los objetos, la realidad de sus volúmenes y calidades; y el puro cielo de Provenza, limpio de neblinas, le ofrece ante los ojos la presencia de cada objeto, que ya no es una mancha en el mar luminoso, sino una individualidad formal y substantiva sobre un espacio en que la pureza de la atmósfera señala simple y netamente los contornos. Este es el Pablo Cezanne de los paisajes sencillos, el de las figuras duramente estructuradas. De él derivarán las modernísimas tendencias estructuralistas.


Fig. 700. — Cezanne. Vista de Soptenne.

A mediados del siglo XIX, á consecuencia de las relaciones cada vez más íntimas con el Japón modernizado, Europa empieza á enterarse de la pintura del Extremo Oriente, de su sentimiento del color y de la luz, y los impresionistas, y sobre todo Whistler, son influídos por esta escuela que coincide con muchos de sus principios. Acerca de esto, dice Román Rolland: «Delacroix tomó nuevo impulso de los ingleses, pero asimismo se sintió atraído por el Oriente. También á Manet se le ve, como dice Huysmans, detenerse ante los álbumes del Japón. El punto inicial del cambio que experimentó Manet, fué una pintura japonesa que vió en Holanda...»

Discípulos y legítimos continuadores de los impresionistas son en Francia los llamados neo-impresionistas, cuyo intento es llevar á la última consecuencia las teorías de los primitivos maestros. De aquí la pintura puntillista, que compone los colores por la yuxtaposición de manchas, practicada por algunos; pero de hecho quedan comprendidos en la denominación de neo-impresionistas los continuadores de la pura tradición de Monet, y los que tienden al estructuralismo de Cezanne, como son Pablo Signac, Denis, Vuillard, Ganguin, Anquetin y otros. He aquí sumariamente expuestas las principales tendencias de la pintura francesa en el siglo XIX y en los comienzos del XX, que desde 1850 acá influyen poderosamente en el arte de las modernas escuelas europeas.

Como después de Zola y su naturalismo se acentúa en Francia una reacción idealista, asimismo después del crudo impresionismo de Manet y sus amigos empieza la reacción idealista que dura todavía. El más significado de esta corriente fué el pintor decorador Puvis de Chavannes. Pertenecía á una noble y rica familia de Lyón y su educación fué muy esmerada. Decidido, sin embargo, por la pintura, marchó á París y después viajó por Italia. En 1861 presentaba sus primeros cuadros: «Guerra y Paz», que con sus compañeros: «Trabajo y Descanso», adornan hoy el Museo de Amiens. Dentro de su estilo pálido y tranquilo permanecerá toda la vida. Puvis, que no era un gran


Fig. 701. — Puvis de Chavannes. El Otoño.
Museo de Lyón.

colorista, excusaba su falta diciendo que la decoración nunca debe, con una armonía violenta, arrancarse del muro. Su obra no le da la razón en este sentido; Veronés y Tintoretto no tienen nada que envidiar á las frías coloraciones grises de Puvis de Chavannes. El peligro, además, está en la fácil imitación de estos tonos pálidos por decoradores sin genio, que no poseen la vasta comprensión del mundo ni el buen gusto decorativo y el mágico dibujo que él tenía. Sus composiciones á veces son asuntos difíciles, como el de la mujer laica asistiendo al gran esfuerzo de investigación de todas las artes y las ciencias, que es el tema de la decoración del anfiteatro de la Sorbona de París. Otras veces son puras alegorías, como el Ave Picarda de Amiens, el Ródano y Saona de Lyón, ó las Estaciones (fig. 701). Pocas veces olvida Puvis el muro decorativo para hacer pequeños cuadros, de un ideal más ó menos afectado, como el de la Degollación de San Juan, ó el Pobre Pescador, del Luxemburgo, ó el canto del pastor (fig. 702). El idealismo moderno en la pintura tuvo, además de Puvis, otros iniciadores: Ary Renan, Gustavo Moreau, colorista sutil y refinado; Bastien Lepage y Dagnan Bouveret, que reunieron el entusiasmo por el paisaje y la técnica de los impresionistas con el ideal del sentido moderno; Henry Martin, que es acaso el más sincero y genial decorador francés de nuestros tiempos; Bernard, un impresionista también lleno de idealidad, y, por fin, el grande Eugenio Carriere, el pintor de la vida de familia (fig. 703), de las ternuras infinitas del hogar, con una técnica esfumada interesantísima. Bernard, Henry Martin, Carriere, los tres son ya románticos, de este nuevo romanticismo, no de ideas, sino de sentimientos, que caracteriza perfectamente á las últimas generaciones contemporáneas.



Fig. 702. — Puvis de Chavannes. El canto del pastor. *Museo de Nueva York.*

Hemos detallado brevemente las vicisitudes de la escuela francesa de pintura porque París ha sido indudablemente el centro artístico más importante de Eu-



Fig. 703. — E. Carriere. La familia.



Fig. 704. — Laermans. Después de la jornada.

ropa durante el siglo XIX. Pero además de la escuela inglesa, de que hablaremos al final, aun en los demás países han aparecido algunas personalidades vigorosas que merecen especial mención. Citemos, en primer lugar, al italiano Segantini, una especie de Millet colorista y lleno de espiritualidad, que vivía sólo para las altas cimas de los Alpes, sus prados y pastores.

En los Países Bajos surgió la influencia de David en medio de una escuela de pintura que continuaba las anecdóticas tradiciones locales del siglo XVIII. Más tarde apareció el realismo en forma de anécdotas pintorescas, y la expansión del movimiento naturalista é impresionista produjo la escuela moderna de pintores, entre los cuales sobresalen Courtens (fig. 705), Gilsone, Evenoepel, Ensor, el idealista Knopff, inspirado por el prerrafaelismo inglés, y Eugenio Laermans, cuyos cuadros restablecen la tradición de Brueghel al pintar escenas de la vida obrera y popular, llenas de honda piedad (fig. 704). Después de esta escuela pseudo-trágica, figura el joven Deguve, pintor de bellos paisajes flamencos y de temas religiosos. En Alemania repercutieron durante todo el siglo XIX, con mayor ó menor intensidad, las corrientes artísticas de Francia, aunque tomando un particularísimo aire nacional, sobre todo en la época de la pintura anecdótica. Von Schwind, pintor de escenas medioevales, fué el maestro del romanticismo en los países germánicos, y á su lado, perteneciente á la escuela idealista, se desenvuelve una especie de prerrafaelismo con el nombre de ***nazarenianos***, que intentaban despertar la tradición germánica, inspirándose en Alberto Durero. Como todos los que se acogen á una fórmula intelectual, fueron éstos pintores fríos y coloristas medianos. Entre ellos se distinguieron Oberveck, Kaulbach y Cornelius.



Fig. 705. — Courtens. La Pastora.

La pintura de historia y de temas militares se cultivó también en Alemania, como repercusión de la escuela francesa, animada del mismo espíritu. El pintor más distinguido en esta tendencia fué Menzel, como entre los retratistas lo fué Lenbach, admirable psicólogo y excelente pintor, que se inspiró en los nobles retratos de la pintura flamenca del siglo XVIII.

Pero si en estos aspectos de la pintura siguió Alemania las huellas del arte francés, puede afirmarse que en otros aspectos da nuevos valores, como, por ejemplo, en Federico Von Hude, que con una modalidad genuinamente germánica y con un realismo sólo posible en un pueblo reformista, ofreció al mundo sus sensacionales telas, con temas de la historia sagrada, transportados á los escenarios y entre los personajes de nuestros días. Los cuadros de Hude alcanzaron en Europa el honor de la más ruidosa popularidad é influyeron en el espíritu de algunos artistas franceses.

Continuaron esta tendencia Lhermitte y Skredsvig, y otros tambien muy notables.



Fig. 706. — Böcklin. La queja del pastor.

El decorativismo moderno en Alemania hállase representado singularmente por el suizo alemán Böcklin, cuya vida transcurrió entre Florencia y Basilea, pintor intelectual de asuntos clásicos, maravillosas escenas de ninfas y sirenas, de un paganismo moderno muy interesante (figura 706). En Alemania los pintores forman legión, pero los resultados verdaderamente artísticos son raros; de todos modos, hay que nombrar á Franz Stuck, el pintor del simbolismo trágico y literario de la Alemania del siglo XIX, y, Lenbach, el gran retratista, sin idealidad, pero dotado de aguda percepción de los detalles fisonómicos más importantes.

El público acoge entusiasmado las obras del pintor Böcklin, que si bien resulta algo efectista, revela potente imaginación y extraordinario conocimiento del dibujo. Klinger y Stuck, dotados ambos de vigorosa personalidad, continuan esta


Fig. 707. — Zorn. Auto-retrato.

tendencia, que ha perdurado en los decoradores más modernos.

Ultimamente, diríase que los países germánicos, conscientes de sus verdaderas aptitudes, han querido (sin que esto signifique olvido de la pintura) desplegar sus mejores actividades en el campo de las artes industriales. Otto Wagner y Otto Rieth, los dos grandes arquitectos modernos, han abierto nuevos y amplísimos horizontes á la arquitectura y á las artes de ella derivadas (fig. 660). Aunque es difícil precisar todavía los diversos grupos que de aquí á unos cuantos años se deslindarán perfectamente, vemos aparecer en Baviera una escuela arquitectónica, principalmente inspirada en las construcciones populares del país. Prusia ha prohijado una adaptación de los estilos clásicos geometrizados, endurecidos, y los pueblos del Rhin han producido una especie de renacimiento carolingio, de que son hermosas muestras el puente de Colonia y la estación de Aquisgrán.

Los arquitectos alemanes han abordado con vigoroso empuje, en los grandes edificios, el problema de las modernas técnicas del cemento armado. Ciertamente, estos edificios, á los que el material puede dar las más insospechadas formas, no se han movido de las estereotómicas de la piedra, y esta sujeción á una forma no relacionada con las posibilidades del material, desarmoniza algún tanto los conjuntos.

Los países del norte de Europa, durante el siglo, sufrieron la influencia de las escuelas alemanas y francesas principalmente, sobresaliendo modernamente entre sus más celebrados artistas el pintor Zorn, retratista eminente y pintor de escenas populares de los países escandinavos (fig. 707).

Pasamos por alto la pintura en Rusia (figura 708) y en otras naciones por ser en ellas de pura escuela francesa, y aun cuando no dejan de contar con muy notables artistas, no forman tipo especial para un manual de la índole del presente.


Fig. 708. — Wenig. Doncella rusa.

En España, los más conspicuos pintores de la segunda mitad del siglo XIX son Rosales y Fortuny. Ambos se distinguen en el elegante anecdotismo que Meissonier había puesto de moda en Francia, si bien este último por sus poderosas dotes sobresalió como pintor luminista, con sus temas orientales, que resolvían una serie de los grandes problemas que la escuela impresionista se proponía resolver (figuras 709 y 710).



Fig. 709. — Fortuny. Señorita española.
Museo de Nueva York.

También la pintura de historia tuvo sus cultivadores, entre los cuales cabe citar á Pradilla y Moreno Carbonero.

Puede afirmarse que las últimas corrientes de la pintura francesa han repercutido con mayor intensidad en Cataluña que en el resto de España. Al importar Francia el realismo anecdótico, se desenvolvía la pintura de género sobre temas típicos que predominaron hasta fin de siglo. Sin embargo, entre los pintores catalanes tuvo mejor acogida el naturalismo paisajista, cuyo iniciador fué Luis Rigalt, y su continuador Martí y Alsina.

El humanismo tuvo sus seguidores en Juan Llimona y otros maestros.

No ha quedado sin cultivadores la tradición del paisaje naturalista, ni la de los pintores que acabamos de citar, figurando entre los primeros artistas como Vayreda. Finalmente, fué recibido con entusiasmo por la juventud el impresionismo francés que Ramón Casas introdujo en Cataluña. De entonces derivan las nuevas modalidades de la pintura, representada por el genial paisajista Joaquín Mir y otros jóvenes maestros.

En el resto de España se han iniciado modernamente dos tendencias libres de la influencia francesa: una es la escuela pintoresca, representada por Zuloaga (fig. 711), y en la cual debemos citar, entre otros muchos, á Chicharro y Carlos Vázquez. Otra es la escuela luminista valenciana, acaudillada por Sorolla (fig. 712). A la primera están principalmente afiliados los pintores del norte y del centro de España, y en la segunda se agrupan los pintores levantinos.



Fig. 710. — Fortuny. Batalla de Tetuán (fragmento).

En Inglaterra, una escuela de pintura se desarrollaba independiente, casi ignorante de lo que ocurría al otro lado del canal. El precursor era Turner, un paisajista extraordinario, cuya obra absorbe todavía el



Fig. 711. — Zuloaga. Mis primas. *Museo de Barcelona.*

comentario de las generaciones inglesas. Turner era hijo de Londres; el Strand fué su lugar de juego, su retina se impregnó del color de Londres: hasta cuando viajaba por Italia y pintaba paisajes clásicos, la atmósfera de sus cuadros era irisada, con la vibración de color que tiene el aire de Londres en los días claros de verano (figuras 713 y 714). Turner era un genio singular, solitario, y celoso, no sólo de sus contemporáneos, sino hasta de los pasados; compone su *Liber Studiorum* sólo para rivalizar con Claudio Lorain, el paisajista francés, que había dado á luz un *Liber Veritatis.* La biografía de Turner no tiene ningún aspecto amable, pero aquel cuerpo vivía para la observación de la naturaleza; no hemos de admirarlo como hombre, sino como un ser extraño que veía el espíritu en el paisaje, cara á cara, como Moisés hablaba con Dios. Por esto Turner no era un paisajista en el vulgar sentido de la palabra, sino un vidente, que percibía lo que los otros no podían ver «Yo no he visto nunca un paisaje así», le decía un crítico. «¿Pero no es así como desearíais verlo?», le replicaba el pintor.



Fig. 712.—Sorolla. Pareja valenciana. *Museo de Barcelona*

Turner, solitario, contrasta con el cenáculo ó cofradía de los prerrafaelistas,

que vinieron después. Ruskin les facilitó el nombre. «La explanación de Ruskin del nombre *Prerrafaelista* es muy acertada», escribe uno de ellos. «Los prerrafaelistas, — añade, — intentamos volver á los días del pasado de la pintura anteriores á Rafael, sólo en este punto: el de querer representar las cosas tales como son ó como suponemos que debían de haber sido,—pero abandonando toda convención y regla de la pintura;— y hemos escogido este nombre porque los artistas del tiempo de Rafael, y después de Rafael, abandonaron esta libertad para sujetarse á reglas y convenciones académicas.» De manera que los prerrafaelistas no intentaban volver á lo arcaico y primitivo por afectación, sino por un sentido de libertad que no puede ser más respetable. Generalmente no se ha entendido así su predicación, y un enjambre de pedantes, delicuescentes, decadentistas y arcaizantes, filogóticos, han desacreditado el título de prerrafaelista, como sus discípulos desacreditaron el nombre de Rafael.



Fig. 713.—Turner. El viejo «Temerario» en el Támesis. *Galería Nacional.* LONDRES.

Pero los verdaderos prerrafaelistas eran grandes artistas. El primer núcleo del grupo lo formaban Hunt (fig. 715), Rossetti (fig. 716) y Millais, que con Ruskin, su portavoz, y William Morris, el vulgarizador de la tendencia en las artes decorativas, formaron el espíritu artístico de la Inglaterra contemporánea. A ellos se unieron el sutilísimo Watts, que fué el retratista de la cofradía (fig. 718), y Burne



Fig. 714.—Turner. El Arroyo. *Galería Nacional.* LONDRES.



Fig. 715.—Holman Hunt. La luz del mundo.

Jones, el celta moderno, ilustrador de esas vagas sensaciones místicas y románticas que, como un atavismo de tiempos caballerescos, experimenta á menudo nuestra alma (fig. 717). «Soy hijo de Bírmingham, pero en Asís nací por segunda vez», dice Burne Jones...

Este movimiento idealista tenía la muerte vaticinada desde sus comienzos. Al apartar al artista de la realidad, quitaba toda su salud al arte. Hoy día, la pintura de los maestros prerrafaelistas, lejos del entusiasmo y de los ideales que la produjeron, nos parece fría, en prueba de que eran extrínsecos los valores que le daban prestigio, y que, en consecuencia, al cesar la causa que la avaloraba, quedaría reducida á lo que ahora es.

Todas estas tendencias y esfuerzos del arte moderno que hemos brevemente estudiado, han producido, sin duda, obras interesantes. Su verdadero valor, sin embargo, habrán de decidirlo las generaciones futuras. Deliberadamente hemos omitido las últimas etapas evolutivas de la pintura por hallarse sus valores, unas veces, en situación difícil de definir, y, en otras, por tratarse solamente de un vano empeño de singularización que nada tiene que ver con el arte.

Queda todavía mucho que decir acerca de las artes industriales, y entre ellas, principalmente, las que se refieren á la ilustración del libro en la época actual, en cuya especialidad no es posible dejar de mencionar, después de honorables precursores, al inglés Rackman y el español Urrabieta Vierge.

Es indudable que si quisiéramos tratar este punto, lo mismo que el relativo al desarrollo de la pintura en nuestra época, nos llevaría muy lejos, y, desde luego, fuera de la pauta que nos hemos trazado para condensar esta Historia del Arte, en cuyas páginas hemos intentado ponderar, en lo posible, no las firmas, sino las diferentes épocas y escuelas.

Son muchos los artistas contemporáneos de Europa y América, aun prescindiendo del Oriente, ahora en estado de renacimiento, que nos obligarían á llenar cuando menos de nombres ilustres estas páginas, pues en España mismo son en número considerable los artistas que han hecho brillar su nombre en el concurso universal. La concisión no consiente hacer aquí una lista, que además podría llevarnos á omisiones involuntarias. El tiempo depurará nuestra labor de hoy, como ha depurado las precedentes, y hará fácil una tarea que es hoy imposible.

Nadie, por consiguiente, al citar una tendencia determinada queda excluído ni seleccionado, pues sólo hemos querido llegar hasta nuestros días para dar á este compendio el concepto más amplio con que puede abarcar la HISTORIA DEL ARTE. Porque debemos advertir, ante todo, que la historia se limita á consignar los hechos, oponiendo en contraste los unos á los otros, para explicar así las acciones y reacciones por las cuales se mueve el espíritu del hombre, y, por lo tanto, no puede acoger aquellos acontecimientos actuales cuyo carácter no está bien definido, ya que su estudio es más de competencia de la crítica que del historiador.



Fig. 716. — Dante G. Rossetti. Lady Lilith. *Museo de Nueva York.*

Es la presente una hora de inquietudes, en la cual diríase que el cubismo tiende á reaccionar contra el objetivismo impresionista para realizar, en el campo de la pintura, una expresión nueva de la verdad, según el concepto puramente humano. Difícil es juzgar los valores que puedan encerrarse en esa tendencia modernísima, y de imprudente pudiéramos tildar al historiador que se atreviera á emitir su fallo sobre los resultados aún inciertos de esas iniciativas, que guardan innegable relación con el espíritu de nuestros días.

Una serie de esfuerzos inteligentes señalan, si no un nuevo derrotero á las artes, una inquietud que será fecunda, sin duda alguna; pero ni esas inquietudes, ni las fórmulas, harto premiosas á veces, con que se resuelven, pueden ser objeto de un estudio del carácter que tiene el nuestro, en el que nos hemos limitado á señalar, más que los nombres y las obras, las ideas y las corrientes, de las cuales vienen á ser como una ilustración.



Fig. 717. — E. Burne Jones. El Juego.

Resumen. — La manifestación más curiosa de la arquitectura romántica del siglo XIX es la rehabilitación del gótico como un estilo racional y adaptable á las necesidades de los tiempos modernos. Al neo-gótico sucedieron los desdichados esfuerzos modernos de creación de un estilo nuevo por elucubración intelectual. En escultura, después de los tiempos románticos, aparecen, al menos, dos grandes

maestros: Rodin y Meunier, y una legión de otros muy apreciables, como Falguiere, Klinger, Trubetzkoi y Clará.

En pintura, la generación **romántica tiene por caudillo á Delacroix, que viene á substituir en influencia** á David y le aventaja en el mayor interés **que concede al color: sus temas son principalmente** románticos y pasionales. El verdadero **naturalismo moderno empieza con los paisajistas de** la escuela de Barbizon: Corot, Millet, Rousseau, **y su tendencia se ve acentuada por los impresionistas**, los cuales proclaman, no sólo el **naturalismo en el asunto, sino además en la técnica, procurando** mezclar los colores en la retina del espectador **en lugar de ennegrecer, con medias tintas**, los tonos enteros de los colores. **Los dos grandes maestros del impresionismo fueron Manet** y Claudio Monet, á cuyo rededor se agruparon **Sisley, Renouard, Renoir, Degas, Pissarro y** la pintora Mary Cassat. Pronto el **impresionismo, con su afectación de vulgaridad y realismo**, provocó una reacción simbolista é idealista, **cuya cabeza visible fué Puvis de Chavannes, el gran** decorador, cuyos asuntos son algo alambicados, **pero nobles y de correcto dibujo. A su lado figuran** Henry Martin, Maurice Dinis, Bernard, **y, entre ambas escuelas, Carriere.**

En los demás países de Europa hay que citar, **como figuras culminantes de la pintura del siglo** XIX, el italiano Segantini, el suizo Böcklin, el belga **Knoff, el alemán Stuck, los españoles** Sorolla y Zuloaga, y los prerrafaelistas ingleses Rossetti, **Hunt, Millais, Burne Jones y Watts.**

Bibliografía.— VACHON: *Puvis de Chavannes*, 1896.— A. MICHEL: *Notes sur l'art moderne*, 1896.— MILLARD: *Rodin*, 1898.— MANET: *Manet et son œuvre*, 1902.— C. MAUCLAIR: *The great french peinters*, 1903. *The french impresionists*, 1903.— THOMPSON: *Millet and the Barbizon school*, 1903.— H. MARCEL: *La peinture française au XIX siècle*, 1905.— SCHMIDT: *Kunstgeschichte des XIX Jahrhunderts*, 1906.— E. MICHEL: *Les maîtres du paysage*, 1906.— R. DE LA SIZERANNE: *Ruskin et la relligion de la beauté*.— VIOLLET-LE-DUC: *Entretiens*.

FIN DEL TOMO TERCERO



Fig. 718. Watts. Esperanza.

ÍNDICE DE CAPÍTULOS

CAPÍTULO PRIMERO

LOS ORÍGENES DEL RENACIMIENTO. — LOS ESCULTORES PISANOS. — NICOLÁS DE PUGLIA Y SUS DISCÍPULOS. — LA EXPANSIÓN DE LA ESCUELA PISANA DE ESCULTURA. 1

CAPÍTULO II

LA PINTURA ITALIANA DEL SIGLO XIV EN ROMA Y FLORENCIA. — PIETRO CAVALLINI. — CIMABUE Y GIOTTO. — TADEO GADDI Y SUS DISCÍPULOS. 17

CAPÍTULO III

LA ESCUELA DE SIENA. — DUCIO, SIMONE MARTINI, LORENZETTI. 39

CAPÍTULO IV

LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO ITALIANO EN EL SIGLO XV. — LA CÚPULA DE FLORENCIA. — BRUNELLESCHI Y SUS DISCÍPULOS. — LEÓN B. ALBERTI EN MANTUA, RÍMINI Y ROMA. — EL LAURANA. — LA DECORACIÓN CUATROCENTISTA. 55

CAPÍTULO V

LOS GRANDES ESCULTORES TOSCANOS CUATROCENTISTAS. — LAS PUERTAS DEL BAPTISTERIO. — DONATELLO. — VERROCHIO. — JACOPO DELLA QUERCIA. — LOS DELLA ROBBIA. — LOS DECORADORES CUATROCENTISTAS. — LAS MEDALLAS. 77

CAPÍTULO VI

LA PINTURA FLORENTINA CUATROCENTISTA. — MASACCIO, FRAY ANGÉLICO, BENOZZO GOZZOLI, FILIPPO LIPPI, FILIPPINO, GHIRLANDAJO, BOTTICELLI, MELOZZO DE FORLI, PIERO DELLA FRANCESCA, PERUGINO Y PINTURICCHIO. 101

CAPÍTULO VII

LA ARQUITECTURA ITALIANA EN EL SIGLO XVI. — BRAMANTE Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE ROMA. — MIGUEL ANGEL COMO ARQUITECTO. — LA ESCUELA ROMANA. — SU EXPANSIÓN EN EL NORTE DE ITALIA. — SANSOVINO Y PALLADIO. 143

CAPÍTULO VIII

LA PINTURA ITALIANA EN EL SIGLO XVI, Á EXCEPCIÓN DE LA ESCUELA DE VENECIA. — LEONARDO Y SUS DISCÍPULOS. — LUINI, SODOMA. — RAFAEL. — SIGNORELLI. — LAS PINTURAS DE MIGUEL ÁNGEL. — ANDREA DEL SARTO. — CORREGIO. 171

CAPÍTULO IX

LA ESCULTURA ITALIANA EN EL SIGLO XVI. — MIGUEL ANGEL ESCULTOR. — BENVENUTO CELLINI. — JUAN DE BOLOGNA. 209

CAPÍTULO X

LA PINTURA VENECIANA EN LOS SIGLOS XV Y XVI. — LOS HERMANOS BELLINI, CARPACCIO, GIORGIONE, TICIANO, VERONÉS Y TINTORETTO. . . . 225

CAPÍTULO XI

, RENACIMIENTO EN ESPAÑA. — LAS CONSTRUCCIONES MUZÁRABES Y FLAMEANTES DEL TIEMPO DE LOS REYES CATÓLICOS. — EL LLAMADO ESTILO PLATERESCO. — EL GRECO ROMANO. — LA ESCULTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVI. — ARTES MENORES. 257

CAPÍTULO XII

ƆS ORÍGENES DEL RENACIMIENTO EN FRANCIA. — LA COLONIA ITALIANA DE AMBOISE. — LOS CASTILLOS DE FRANCISCO I. — CONSTRUCCIONES DE ENRIQUE II Y CATALINA DE MÉDICIS. — LESCOT, DE L'ORME Y MANSARD. — JUAN GOUJON. 295

CAPÍTULO XIII

, RENACIMIENTO EN ALEMANIA DURANTE LA REFORMA. — ARQUITECTURA Y ESCULTURA. — ALBERTO DURERO, LUCAS CRANACH Y HOLBEIN. . 319

CAPÍTULO XIV

ƆS ORÍGENES DEL BARROCO EN ITALIA. — LOS PALACIOS Y LAS IGLESIAS BARROCAS DE ROMA. — TRABAJOS DE URBANIZACIÓN. — EXTENSIÓN DEL ARTE BARROCO FUERA DE ROMA. — LA ESCULTURA: EL BERNINI. — LA PINTURA: GUIDO RENI, DOMENICHINO Y CARAVAGIO. . . . 339

CAPÍTULO XV

ARTE EN FRANCIA DURANTE LOS BORBONES.—LA TERMINACIÓN DEL LOUVRE. EL LUXEMBURGO. — VERSAILLES. — LA DECORACIÓN ROCOCÓ. — PINTURA Y ESCULTURA.—POUSSIN, LANCRET, WATTEAU, FRAGONARD, PAJOU, FALCONET. 357

CAPÍTULO XVI

ARTE BARROCO EN ESPAÑA Y AMÉRICA. — INTRODUCCIÓN DEL BARROCO EN ESPAÑA. — CHURRIGUERA Y SUS DISCÍPULOS. — EL PALACIO REAL DE MADRID.—EL BARROCO EN LA DECORACIÓN.—EL ESTILO «MISIONES» EN MÉXICO Y CALIFORNIA. 379

CAPÍTULO XVII

LA PINTURA ESPAÑOLA DESDE BERRUGUETE Á GOYA. — PANTOJA. EL GRECO. MORALES. RIBERA. VELÁZQUEZ. MURILLO. VILADOMAT. GOYA. . . . 403

CAPÍTULO XVIII

EL RENACIMIENTO BARROCO EN INGLATERRA. EN HOLANDA Y LOS PAÍSES ESCANDINAVOS. EN LOS PAÍSES GERMÁNICOS Y EN RUSIA. — LA PINTURA HOLANDESA. — FRANZ HALS. REMBRANDT. VAN DYCK. RUBENS. . 433

CAPÍTULO XIX

LOS ESTILOS LUIS XVI É IMPERIO EN FRANCIA. — LA REACCIÓN NEOCLÁSICA EN INGLATERRA, ESPAÑA Y LOS DEMÁS PAÍSES DE EUROPA. — LA ESCULTURA: CANOVA Y THORWALDSEN.— LA PINTURA FRANCESA NEOCLÁSICA: DAVID, VIGÉE LEBRUN. — LA ESCUELA INGLESA: REYNOLDS, GAINSBOROUGH, ROMNEY Y LAWRENCE. 457

CAPÍTULO XX

EL ARTE ROMÁNTICO EN ARQUITECTURA.— LA REHABILITACIÓN DEL GÓTICO.— LAS TENTATIVAS MODERNISTAS DE VIENA Y DARMSTADT. — LA ESCULTURA MODERNA: RODIN, FALGUIERE, KLINGER, TRUBETZKOI, MEUNIER. — LA PINTURA ROMÁNTICA: DELACROIX. — LOS PAISAJISTAS DE BARBIZON: ROUSSEAU, COROT, MILLET. — LOS IMPRESIONISTAS: MANET, MONET, DEGAS, WHISTLER. — LOS IDEALISTAS CONTEMPORÁNEOS: PUVIS DE CHAVANNES, SEGANTINI, HENRY MARTIN, G. MOREAU. — LOS PRERRAFAELISTAS INGLESES: ROSSETTI, BURNE JONES, WATTS. 477

ÍNDICE DE GRABADOS

EL RENACIMIENTO

	Págs.
Antepecho de relieves y mosaicos. Baptisterio de Pisa.	1
Estatua de Federico II (Museo de Capua).	1
Busto de Pedro de la Vigna (Museo de Capua)..	2
Adoración de los Reyes. Relieve del baptisterio. Pisa.	2
La Natividad. Relieve del baptisterio. Pisa.	3
Púlpito de Nicolás de Puglia. Baptisterio de Pisa.	3
Púlpito de la catedral de Siena, de Nicolás de Puglia y sus discípulos. .	4
Detalle del púlpito de la catedral de Siena.	5
Fuente de Perugia, esculpida por Nicolás de Puglia y sus discípulos. .	6
Arca sepulcro de Santo Domingo de Guzmán. Catedral de Bolonia. .	7
Púlpito de San Andrés de Pistoya, por Juan de Pisa.	8
Púlpito de la catedral, por Juan de Pisa (Museo Cívico). Pisa. . . .	9
San Miguel. Estatua del púlpito de la catedral de Pisa.	10
Juan de Pisa. Esculturas de soporte del púlpito de la catedral. Pisa. .	11
Ciborio de Santa Cecilia de Transtévere. Obra de Arnolfo. Roma. .	12
Ciborio de San Pablo extramuros. Roma..	13
Eva. Detalle del ciborio de la iglesia de San Pablo extramuros. Roma. .	14
Relieves de la fachada de la catedral de Orvieto.	15
El Comercio. Relieve del campanile de Florencia.	16
Interior de la basílica alta de San Francisco. Asís.	17
Altar del siglo XIII con la leyenda de San Francisco (Museo de Pisa).	18
Crucifijo de la escuela de Giunta el Pisano (Museo de Pisa). . . .	18
Tabla primitiva toscana (Museo de Pisa).	19
Pietro Cavallini. Ábside de San Jorge in Velabro. Roma.. . . .	20
Pietro Cavallini. La Anunciación. Santa María in Transtévere. Roma. .	21
Pietro Cavallini. La Adoración de los Magos. Sta. María in Transtévere.	22
Pietro Cavallini. Frescos de Santa Cecilia in Transtévere. Roma. . .	23
Cimabue. La Virgen entre los ángeles y San Francisco. Asís. . . .	24
Un ciudadano de Asís extendiendo su capa á los pies de San Francisco..	25
Templo romano de Asís.	26
Giotto. San Francisco y Pedro Bernardone. Basílica alta. Asís. . .	26
Giotto. San Francisco sosteniendo la Iglesia que se derrumba. Asís. .	27
Giotto. El Papa en consistorio aprobando la regla franciscana. Asís. .	27
Giotto. La danza de Salomé. Iglesia de Santa Croce. Florencia. . .	28
Giotto. *Noli-me-tángere.* Capilla de la Arena. Padua.	29
Giotto. La prueba de las varas. Capilla de la Arena. Padua. . . .	30
Giotto. Los desposorios de la Virgen. Capilla de la Arena. Padua. . .	31
Los pretendientes de la Virgen. Iglesia de Karie-Djami. Constantinopla.	32
El gran sacerdote ante el altar. Karie-Djami. Constantinopla. . . .	33
Orcagna. El triunfo de la Muerte. Cementerio de Pisa.	34
Orcagna. El Juicio final. Cementerio de Pisa.	35

	Págs.
ángel. Detalle del Juicio final. Cementerio de Pisa.	36
ingel del Juicio. Cementerio de Pisa.	36
lrea de Firenze. Las artes liberales. Santa María Novella. Florencia.	37
tto. El papa Bonifacio VIII publicando el jubileo. San Juan de Letrán.	38
:io de Buonisegna. Tabla del altar de la catedral de Siena.	39
cio. Detalle del altar de Siena (Museo del Duomo).	40
cio. Fragmento del altar de Siena (Museo de Berlín).	41
cio. Madona Rucellai. Santa María Novella. Florencia.	42
ione Martini. Virgen del Consejo municipal. Palacio público. Siena.	43
ione Martini. San Luis rey de Francia y San Luis de Anjou. Asís.	44
ione Martini. Un santo obispo. Basílica inferior. Asís.	45
ione Martini. La Asunción de la Virgen. Cementerio de Pisa.	46
ione Martini. La Anunciación (Museo de los Uffici). Florencia.	47
ione Martini. Tríptico del altar de la Acad. de Bellas Artes. Florencia.	48
ione Martini. La Virgen (Museo de Siena).	49
ione Martini. La Crucifixión (Museo Real de Amberes).	50
renzetti. La Seguridad. Palacio comunal. Siena.	51
ilo di Giovanni. Pintura (Museo de Nueva York).	52
'rieras de la basílica inferior. Asís.	52
one Martini. Miniaturas del Misal de San Pedro. Vaticano.	53
one Martini. Frescos del palacio de los Papas. Aviñón.	54
ia dei Lanzi. Florencia.	55
rta de la Mandorla. Catedral de Florencia.	56
aptisterio, la catedral y el campanile. Florencia.	57
ato de Felipe Brunelleschi. Catedral de Florencia.	58
impanile y la catedral, con la cúpula de Brunelleschi. Florencia.	58
úpula de Brunelleschi. Catedral de Florencia.	59
lleschi. La sacristía vieja de San Lorenzo. Florencia.	60
da á la sala capitular. Abadía de Fiesole.	61
elleschi. El palacio Pitti. Florencia.	62
ilacio Ricardi. Florencia.	63
palacio Strozzi. Florencia.	63
Alberti. Interior de la iglesia de San Andrés. Mantua.	64
Interior del templo Malatesta. Rímini.	65
Puerta del castillo de Este. Ferrara.	66
Palacio de los Diamantes. Ferrara.	67
Tumba del papa Pío II (Eneas Silvio Piccolomini). Roma.	68
Fachada del palacio de la Cancillería. Roma.	69
Un balcón del palacio de la Cancillería. Roma.	70
Patio del palacio de Venecia. Roma.	71
Chimenea en el palacio ducal de Urbino.	72
Arco de Alfonso V de Aragón. Nápoles.	73
Relieves laterales de la puerta del arco de Alfonso V de Aragón. Nápoles.	74
Alfonso V en su carro triunfal. Arco de Nápoles.	75
Basamento. Arco de Alfonso V. Nápoles.	75
Detalle del arco de Alfonso V. Nápoles.	76
Estatuas de Donatello en el campanile de Florencia.	77
Brunelleschi. El sacrificio de Isaac (Museo Nacional). Florencia	78
Ghiberti. Sacrificio de Isaac (Museo Nacional). Florencia.	78
Puertas del baptisterio. Florencia.	79
Orla de las puertas del baptisterio. Florencia.	79
Puertas del baptisterio (marco).	80
Donatello. San Jorge. Florencia.	81
Donatello. San Juan (Museo Nacional). Florencia.	82
Donatello. El Bautista (Museo Nacional). Florencia.	83
Donatello. Supuesto retrato de Nicolás Uzano. (M. Nacional). Florencia.	84
Donatello. La Anunciación. Santa Croce. Florencia.	85
Donatello. Púlpito de Prato.	86
Donatello. La Cantoría del Duomo. Florencia.	87
Donatello. Púlpito de San Lorenzo. Florencia.	88
Donatello. David (Museo Nacional). Florencia.	89
Verrochio. David (Museo Nacional) Florencia.	89

Págs.

Iglesia de los Santos Juan y Pablo y estatua de Colleone. Venecia. . . 90
Della Quercia. Palacio comunal. Siena. 91
Della Quercia. La creación de Adán. San Petronio. Bolonia. . . . 91
Lucca della Robbia. Relieves de la Cantoría del Duomo. Florencia. . 92
Lucca della Robbia. Madona de San Pierino (Museo Nacional). Florencia. 93
Juan della Robbia. Friso de las obras de misericordia. Hospital de Pistoya. 94
La Asunción. Iglesia del Santo Angelo. Nápoles. 95
Tabernáculo para hostias. Iglesia de Montserrat. Roma. . . . 95
Agostino da Duccio. Madona (Museo Nacional). Florencia. . . 96
Agostino da Duccio. Madona (Museo del Louvre). París. 97
Pisanello. Medallas de Luis y Cecilia de Gonzaga. 98
Nicolás Florentino. Medalla de Alfonso de Este. 98
Medallas alegóricas de Antonino Pío y de fray Timoteo de Verona.. . 99
Medalla de Juan Andrés de Asti. 99
Pollajuolo. Inocencio VIII. Estatua que adorna su sepulcro. Vaticano. . 100
Fray Angélico. La Adoración de los Reyes (Museo de los Uffici). . . 101
Masaccio. Adán y Eva. Iglesia del Carmen. Florencia. 102
Masaccio. Los Apóstoles repartiendo limosnas. Florencia. . . . 103
Fray Angélico. La Natividad y los Desposorios de la Virgen. Madrid. . 104
Fray Angélico. Adoración de los Reyes (Museo del Prado). Madrid. . 105
Fray Angélico. Madona de la Estrella (Museo de los Uffici). Florencia. . 106
Fray Angélico. Deposición de la Cruz. Convento de S. Marcos. Florencia. 107
Fray Angélico. Santo Domingo adorando al Crucificado. Florencia. . 108
Fray Angélico. El Cristo peregrino. Convento de San Marcos. Florencia. 108
Fray Angélico. Sixto II entrega el tesoro de la Iglesia á San Lorenzo. . 109
Fray Angélico. Fragmento de una escena de la vida de San Lorenzo. . 109
Benozzo Gozzoli. Pintura al fresco. Cementerio de Pisa. 110
Benozzo Gozzoli. Construcción de la torre de Babel. Cementerio de Pisa. 111
Benozzo Gozzoli. Las Vendimias. Cementerio de Pisa. 112
Benozzo Gozzoli. La mujer de Lot. Cementerio de Pisa. 113
Benozzo Gozzoli. La mujer de Putifar. Cementerio de Pisa. . . . 114
Benozzo Gozzoli. Fragmento del Viaje de los Reyes Magos. Florencia. . 115
Benozzo Gozzoli. Cabalgata de los Reyes Magos. Florencia. . . . 116
Gentile de Fabriano. Altar de la cabalgata de los Reyes. Florencia. . 117
Filippo Lippi. La Virgen, el Niño y San Juan (Museo de Berlín). . . 118
Filippo Lippi. Madona (Museo de los Uffici). Florencia. 119
Filippo Lippi. Nacimiento (Museo de la Academia). Florencia. . . 120
Filippino Lippi. San Bernardo y la Virgen. Badía. Florencia. . . . 121
Ghirlandajo. Adoración de los Pastores. Acad. de Bellas Artes. Florencia. 122
Ghirlandajo. Adoración de los Reyes. Hospicio de Inocentes. Florencia. 123
Ghirlandajo. Natividad de la Virgen. Santa María Novella. Florencia. . 124
Botticelli. Marte y Venus. Galería Nacional. Londres. 125
Botticelli. Auto-retrato (Museo de los Uffici). Florencia. 125
Botticelli. Alegoría de la Primavera (Museo de los Uffici). Florencia. . 126
Botticelli. Nacimiento de Venus (Museo de los Uffici). Florencia. . . 127
Botticelli. Fragmento del cuadro de la Calumnia. Florencia. . . . 128
Botticelli. Minerva castigando al centauro (Museo Pitti). Florencia. . 129
Botticelli. Adoración de los Magos. Galería de los Uffici. Florencia. . 130
Botticelli. Madona con ángeles (Museo de Berlín). 131
Botticelli. Madona del Magníficat (Museo de los Uffici). Florencia. . . 131
Botticelli. Anunciación (Museo de los Uffici). Florencia. 131
Botticelli. Descendimiento de la Cruz. Pinacoteca de Munich. . . . 132
Pietro della Francesca. Nacimiento. Galería Nacional. Londres. . . 133
Pietro della Francesca. Retrato (Museo Poldi-Pezzoli). Milán. . . . 134
Melozzo de Forli. Sixto IV y el cardenal Riario. Vaticano. . . . 135
Melozzo de Forli. El duque de Urbino. Miniatura. Biblioteca Vaticana. . 135
Melozzo de Forli. Angel místico. Sacristía de San Pedro. Vaticano.. . 136
Perugino. Jesús entregando las llaves á San Pedro. Vaticano. . . . 137
Perugino. San Miguel y la Virgen. Sala del Cambio. Perugia. . . . 138
Pinturicchio. La Virgen de Alfonso de Borgia (Museo de Valencia). . 139
Pinturicchio. La Resurrección. Disputa de Sta. Catalina. Vaticano. . 140
Attavante Miniatura de un manuscrito del Dante. Vaticano. . . . 141

Págs.

lterio de Matías Corvino. Biblioteca Vaticana. 142
pula de San Pedro vista desde la plaza. Vaticano. 143
amante. Interior de la iglesia de San Sátiro. Milán. 144
mplete del Bramante. San Pietro in Montorio. Roma. 145
talle del templete del Bramante. San Pietro in Montorio. . . . 145
nta de San Pedro del Vaticano, con las modificaciones del conjunto. 146
pula de San Pedro. Vaticano. 147
Tíber en Roma con la cúpula de San Pedro en el fondo. . . 148
esia de Santa María de la Consolación. Todi. 149
pula de la iglesia del Santuario de Loreto. 149
ípula de la iglesia de San Carlos. Roma. 150
ipula de Santa María de Loreto. Foro Trajano. Roma. . . . 150
gnola. Iglesia del Jesús. Roma. 151
terior de la iglesia del Jesús. 151
amante y Rafael. Logias ó galerías del patio de San Dámaso. Vaticano. 152
amante. Nicho monumental en el Belvedere. Vaticano. . . . 153
palacio Farnesio. Roma. 154
tio del palacio Farnesio. Roma. 155
lacio Mássimo. Roma. 156
Farnesina. Roma. 157
la Médicis. Fachada posterior. Roma. 157
fael. Pórtico de villa Madama (lado sur). Roma. 158
ael. Pórtico de villa Madama (lado norte). Roma. 159
nola. Palacio Farnesio, en Caprarola. 160
ola. Patio del palacio Farnesio, en Caprarola. 161
l Angel. Escalera de la Biblioteca Laurenciana. Florencia. . . 162
del palacio ducal. Venecia. 163
ta de Sansovino, al pie del Campanile. Venecia. 164
ovino. La Librería. Venecia. 165
dio. Exterior de la Basílica. Vicenza. 166
erior del pórtico de la Basílica. Vicenza. 167
lladio. Villa Capra, llamada la Rotonda. Vicenza. 168
Palladio. Decoración del teatro. Vicenza. 169
Rafael. Detalle de la capilla Chigi. Santa María del Pópolo. Roma. . . 170
Leonardo de Vinci. El cenáculo de Santa María de las Gracias. Milán. . 171
Leonardo. Un dibujo. 172
Leonardo. Dibujos. 173
Leonardo. La Gioconda (Museo del Louvre) 174
Leonardo. Auto-retrato. Biblioteca de Turín 175
Luini. Los ángeles transportando el cuerpo de Santa Catalina. Milán. . 176
Luini. Adoración de los Magos. Iglesia de Saronno. 177
El Sodoma. Auto-retrato. Monte Oliveto. 178
El Sodoma. Extasis de Santa Catalina. Iglesia de Santa Catalina. Siena. . 179
Rafael. Las Tres Gracias (Museo Condé). Chantilly. 180
Rafael. Frescos de la Farnesina. Venus y Júpiter. El carro de Venus. . 180
Rafael. Desposorios de la Virgen (Museo Brera). Milán. 181
Rafael. La Madona del gran duque (Museo Pitti). Florencia. . . . 182
Rafael. Cámara de la Signatura. Estancias de Julio II. Vaticano. . . 183
Rafael. Fragmento del Parnaso. Safo, Ariosto, Petrarca, etc. Vaticano. . 184
Rafael. La guardia pontificia. Estancias de Julio II. Vaticano . . . 185
Rafael. Detalle de la Transfiguración. Pinacoteca Vaticana. . . . 186
Rafael. Adán y Eva (detalle de la decoración de las Logias). Vaticano. . 187
Rafael. Retrato del violinista. Academia de San Lucas Roma. . . . 188
Rafael. Retrato del cardenal Alidosi (Museo del Prado). 189
Rafael. Retrato de Juliano de Médicis. 190
Rafael. Auto-retrato. Id. de la Fornarina (Museo de los Uffici). Florencia. 191
Lucas Signorelli. Detalles de la decoración de la capilla de Orvieto. . 192
Signorelli. La Virgen y el Niño con San Juan (Museo de Berlín). . . 193
Miguel Angel. Sagrada Familia (Museo de los Uffici). 194
La capilla Sixtina. Vaticano. 195
Miguel Angel. Creación del hombre. Capilla Sixtina. Vaticano. . . 196
Miguel Angel. Efebos que simbolizan la humanidad. Capilla Sixtina. . 197

	Págs.
Miguel Angel. Dos profetas. Capilla Sixtina. Vaticano.	198
Miguel Angel. Cristo del Juicio final. Capilla Sixtina.	199
Andrea del Sarto. Auto-retrato. Galería Nacional. Londres.	200
Andrea del Sarto. Retrato de su esposa (Museo del Prado). Madrid.	200
Andrea del Sarto. La Virgen y el Niño (Museo de los Uffici). Florencia	201
Corregio. *Noli-me-tángere* (Museo del Prado). Madrid.	202
Corregio. Dos ángeles. Detalles de la cúpula de la catedral. Parma.	203
Corregio. Coronación de la Virgen (Museo de Parma).	204
Corregio. Io (Museo de Viena).	205
Corregio. Ganimedes (Museo de Viena).	206
Rafael. Miniaturas del Bestiario del duque de Urbino. Bibl. Vaticana.	207
Plato de loza italiano.	208
Miguel Angel. Batalla de centauros (Museo Buonarroti). Florencia.	209
Miguel Angel. La Piedad. San Pedro del Vaticano.	210
Miguel Angel. La Virgen y el Niño (Museo Nacional). Florencia.	210
Miguel Angel. David. Academia de Bellas Artes. Florencia.	211
Miguel Angel. Un esclavo. Sepulcro de Julio II (Museo del Louvre).	212
Miguel Angel. Moisés. Sepultura de Julio II. S. Pietro in Víncoli. Roma.	213
Miguel Angel. Capilla de los Médicis. Florencia.	213
Miguel Angel. Retratos de los Médicis. Capilla medícea. Florencia.	214
Miguel Angel. La Noche. Sepulcro de los Médicis. Florencia.	215
Miguel Angel. El Día. Sepulcro de los Médicis. Florencia.	216
Miguel Angel. La Piedad. Catedral de Florencia.	217
Sepulcro de Miguel Angel. Santa Croce. Florencia.	218
Benvenuto Cellini. El Perseo. Loggia dei Lanzi. Florencia.	219
Benvenuto Cellini. Detalle del basamento del Perseo. Florencia.	220
Juan de Bologna. Mercurio (Museo Nacional). Florencia.	221
Juan de Bologna. Rapto de la Sabina. Loggia dei Lanzi. Florencia.	222
Benvenuto Cellini. Detalle de un candelabro. Iglesia de S. Pedro. Roma.	224
Ticiano. Amor sagrado y amor profano. Villa Borghese. Roma.	225
Juan Bellini. Madona entre San Pablo y San Jorge. Academia de Venecia.	226
Juan Bellini. Madona. Academia de Venecia.	227
Juan Bellini. El dux Loredán. Galería Nacional. Londres.	228
Antonello de Mesina. Auto-retrato. Galería Nacional. Londres.	229
Antonello de Mesina. Retrato (Museo de Nueva York).	229
Mantegna. La Circuncisión (Museo de los Uffici). Florencia.	230
Carpaccio. San Jorge. Scuola dei Schiavoni. Venecia.	231
Carpaccio. Una embajada. Academia de Venecia.	231
Carpaccio. Meditación de la Pasión (Museo de Nueva York).	232
Giorgione. La Madona entre S. Liberato y S. Francisco. Castelfranco.	233
Giorgione. Alegoría (Museo de los Uffici). Florencia.	234
Giorgione. La tempestad. Palacio Giovanelli. Venecia.	235
Giorgione ó Ticiano. La Virgen con su Hijo (Museo del Prado).	236
Giorgione. Retrato de Gatamelata (Museo de los Uffici). Florencia.	236
Giorgione. El caballero de Malta (Museo de los Uffici). Florencia.	237
Giorgione. Retrato de Giovanni Arrigo. Galería Cook. Richmond.	237
Ticiano. La Madona de la familia Pesaro. Iglesia dei Frari. Venecia.	238
Ticiano. La Presentación en el templo (Museo de la Academia). Venecia.	239
Ticiano. Asunción de la Virgen. Academia de Venecia.	239
Ticiano. El Concierto (Museo Pitti). Florencia.	240
Ticiano. La Música (Museo del Prado).	241
Ticiano. Danae (Museo del Prado).	242
Ticiano. Baco y Ariadna. Galería Nacional. Londres.	243
Ticiano. La Bacanal (Museo del Prado).	244
Ticiano. Retrato de la llamada Bella (Museo Pitti). Florencia.	245
Ticiano. Auto-retrato (Museo del Prado).	245
Veronés. Marte y Venus atados por Cupido (Museo de Nueva York).	246
Veronés. La Vanidad. Galería Corsini. Roma.	246
Veronés. Cena de Jesús en casa de Leví. — Un retrato.	247
Veronés. Adoración de los Reyes (Museo Brera). Milán.	248
Tintoretto. Mercurio y las Gracias. Palacio ducal. Venecia.	249
Tintoretto. Asunción de la Virgen. Academia de Venecia.	250

Págs.

.oretto. Adoración de los Magos. Scuola di San Rocco. Venecia. . 251
ifacio. La parábola del rico Epulón. Venecia. 252
enzo Lotto. El yugo nupcial (Museo del Prado). Madrid. . 252
oni. Un abogado.—Un sastre. Galería Nacional. Londres. . . . 253
›olo. La oración en el huerto (Museo del Prado). Madrid. . . . 254
›olo. La coronación de espinas (Museo del Prado). Madrid. . 255
paccio. Angel músico. Academia de Venecia. 256
.rior de San Juan de los Reyes. Toledo. 257
ı bautismal. Villamiel.—Púlpito. Almorox. Toledo. 258
›rta del palacio de los duques de Osuna en Marchena.. . . 259
›illa de los Reyes viejos. Toledo.. 260
hada del hospital de Santa Cruz. Toledo. 261
›illa del Condestable. Catedral de Burgos. 262
hada de la Universidad. Salamanca. 262
re del palacio de Monterrey. Salamanca. 263
talada del Ayuntamiento. Sevilla. 264
›sia de San Cristóbal. Almorox. Toledo. 265
hada de la iglesia de San Cristóbal. Almorox. Toledo. . . . 266
hada del convento de frailes de Escalona. Toledo. . . . 267
ıstro principal del monasterio de Lupiana. Guadalajara. . . 268
›ta en la plaza de Almorox. Toledo. 268
cio de Carlos V. Alhambra.. 269
'zar de Toledo. 270
ı panorámica del Escorial. 271
ada de la iglesia desde el patio. Escorial. 272
..a. Iglesia del Escorial (interior). 273
ro con el templete de los cuatro Evangelistas. Escorial. . . . 273
.a. Casa de José Lacalle. Plasencia 274
lel colegio del Patriarca. Valencia. 275
.ɔ de los reyes de Aragón. Techo de la gran escalera. Barcelona. . 276
o del palacio de los Reyes católicos, en la Aljafería. Zaragoza.. . 277
o del real monasterio de Sigena. Aragón. 277
.a Gralla. Barcelona. 278
.uerta interior del colegio de San Luis. Tortosa. 278
Puerta del oratorio de la Sangre.—Patio del castillo de Albi. Lérida. . 279
Claustros del convento de los Jerónimos de Belén. Lisboa. . . . 280
Estatuas orantes de Carlos V y su familia. Escorial.. 281
Estatuas de Felipe II y su familia. Escorial. 282
Estatua orante de la infanta Doña Juana. Descalzas reales. Madrid.. . 283
Domenico Fancelli. Sepulcro del inf. Don Juan. Santo Tomás de Avila. . 284
Berruguete. Sepulcro del cardenal Tavera. Hospital de Afuera. Toledo.. 285
Estatua de D. Antonio Gasco. Iglesia de Corral de Almaguer. Toledo. . 286
Estatua de D. Martín Gasco. Iglesia de Corral de Almaguer. Toledo. . 286
Estatua de D. Pedro Pacheco. Puebla de Montalbán. Toledo. . . . 286
Estatua de D. F. Méndez de Arellano. Talavera de la Reina. Toledo. . 286
pulcro de D. Ramón de Cardona. Bellpuig. Lérida. 287
pulcro de D. Ramón de Cardona (fragmento). Bellpuig. Lérida. . . 287
sa decorada de un sepulcro de Escalona de la Albercha. Toledo . . 288
.ntana de la torre Palleresa. Barcelona. 288
Berruguete. Detalle de la sillería alta del coro de la catedral de Toledo.. 289
.ordán y Juni. Adoración de los Pastores. Id. de los Reyes. León. . . 290
Alonso Cano. San Francisco. Catedral de Toledo. 291
Balcón de hierro. Lérida. 292
Portapaz. Catedral de Ciudad Real. 293
Custodia del monasterio de Silos. 293
Azulejos sevillanos. 294
Castillo de Amboise.. 295
Castillo de Meillant. 296
Castillo de Blois. Fachada del tiempo de Luis XII.—Emblema. . . 297
Castillo de Blois. Fachada del patio del ala del tiempo de Francisco I. . 298
Castillo de Blois. Emblema de Francisco I.. 298
Castillo de Blois. Chimenea con la inicial de Francisco I.. . . . 299

Págs.

Planta del castillo de Chambord. 299
Chimeneas y lucernas. Castillo de Chambord. 300
Castillo de Chenonceaux. 301
Castillo de Ayaz-le-Rideau. 302
Castillo de Ayaz-le Rideau. Bóveda de la escalera. 303
Castillo de Saint Germain-sur-Laye.. 304
Castillo de Chantilly.. 305
Patio del Louvre (ángulo sudoeste), construído por Lescot. . . . 306
Planta del Louvre y de las Tullerías.. 307
Filiberto de l'Orme. Restos de las Tullerías después de la Commune. . 308
Galería de Francisco I, por el Rosso. Fontainebleau. 309
Patio del palacio Bernuy. Tolosa. 310
Palacio de Uzés. París. 311
Palacio Lasbordes (interior del patio principal). Tolosa. 312
Palacio Sully. París. — Iglesia de la Dalbade. Tolosa. 313
Palacio Assezat. Patio interior. Tolosa. 314
Tribuna de las cariátides. Palacio del Louvre. 314
Tumba de Luis XII. Fragmento. Saint Denis. 315
Juan Goujon. Dos ninfas de su fuente. París. 315
Juan Goujon. Retrato de Diana de Poitiers. Louvre 316
Clouet. Diana de Poitiers en el baño. Colección Cook. Richmond. . . 316
Retrato de Carlos de Amboise. — Tapicería francesa del siglo XVI. . . 317
Palacio de Pierre. Tolosa. 318
Vista del castillo de Heidelberg desde la orilla del Neckar. . . . 319
Patio del castillo de Heidelberg. 320
Castillo de Heidelberg. Ala del tiempo del elector Otón Enrique. . . 320
Palacio comunal de Brema. 321
Casa de los mercaderes de paños. Brunswick. 322
Casas antiguas. Francfort. — Casa de Brema. 323
Casa antigua. Casa del ángel de oro. Hildesheim. 324
La Santa Cena. Retablo de la iglesia de San Jaime. Rotenburgo. . . 325
Alberto Durero. Auto-retrato (Museo del Prado). Madrid. . . . 325
Alberto Durero. Auto-retrato. Pinacoteca de Munich. 326
Alberto Durero. Retrato de H. Imoff (Museo del Prado). Madrid. . . 327
Alberto Durero. Retrato de Jerónimo Holzschuler. 327
Alberto Durero. Adoración de los Magos (Museo de los Uffici). Florencia. 328
Alberto Durero. Adoración de los Magos. Biblioteca Albertina. Viena. . 329
Alberto Durero. Lucrecia.. 330
Lucas Cranach. La fuente de Diana (Museo de Cassel). 330
Lucas Cranach. Adán y Eva (Museo de los Uffici). Florencia. . . . 331
Lucas Cranach. Retrato (Museo de Bruselas). 332
Lucas Cranach. Venus (Museo de Francfort). 333
Holbein. Cristo en el sepulcro (Museo de Basilea). 334
Holbein. Retrato de Bonifacio Amerbach (Museo de Basilea). . . . 334
Holbein. Retratos de Jacobo Meyer y su esposa (Museo de Basilea). . 335
Holbein. Retrato de un joven (Museo de Nueva York). 335
Holbein. Retrato de Enrique VIII. Galería Corsini. Roma. . . . 336
Holbein. Retrato de Ricardo Southewell. Florencia. 337
Holbein. Retrato de un embajador. Galería Nacional. Londres. . . 337
Martín Lutero (Museo de Brunswick). 338

ARTE BARROCO

Niccolo Salvi. Fuente de Trevi. Roma. 339
Palacio Borghese. Roma. 340
Palacio Borghese. Jardín. Roma. 341
Bernini. Palacio Barberini. Roma. 342
Escalera del palacio Barberini. Roma. 343
Fernando Fuga. Palacio de la Consulta. Roma.. 344
Bernini. Palacio de Montecitorio. Roma. 345
Borromini. Iglesia de Santa Inés, en la plaza Navona. Roma. . . . 346

Págs.

ıia del Sudario. Roma. 347
ıini. Columnata de la plaza de San Pedro. Roma. 348
ındro Specchi. Escalera de la plaza de España. Roma. . . 348
ıini. Fuente de los Cuatro ríos, en la plaza Navona. Roma. . 349
ıte de las Tortugas. Roma.. 349
ıini. Fuente del Tritón. Obelisco del Bernini. Roma.. . . . 350
ırdi. Villa Doria Pamfili. Roma. 351
ɔ Ligorio. Villa Pía. Jardines del Vaticano. Roma. 352
ıini. Apolo y Dafne. Galería Borghese. Roma. 353
nini. Busto retrato de Donna Olimpia Pamfili. 354
nini. Busto retrato del papa Inocencio X. Galería Doria. Roma.. . 354
do Reni. Apolo y las Musas. Palacio Rospigliosi. Roma. . . . 355
ıvagio. El Descendimiento de la cruz. Pinacoteca Vaticana. . . 355
delabro. Tesoro de San Pedro. Roma. 356
ınte de Apolo, en el estanque del sitio real de Versailles. París.. . 357
umnata del Louvre. 358
ıuxemburgo. París. 359
ıstituto de Francia. París. 360
rta de San Dionisio. París. 361
chardon. Fuente de la calle de Grenelle. París. 362
ıte de San Sulpicio. París. 362
ia de la Sorbona. París. 363
ia de los Inválidos. París. 363
ior de los Inválidos. Capilla de San Luis. París. 364
lles. Fachada que da sobre los jardines.. 365
ıl palacio de Versailles. 365
s. Salón del Consejo. Salón del Reloj.. 366
s. Gabinete de trabajo de Luis XV. Los jardines. 367
ıes. La iglesia. 368
ı Poussin. Adoración de los Magos (Museo de Dulwich). Londres. 369
ıuer. Nacimiento de Venus. Colección Font y Sangrá. Barcelona. . 370
ıier. Retrato de la marquesa de Antin (Museo Jacquemart-André). . 371
ıtier. Retrato de la princesa de Condé (Museo de Nueva York). . . 371
ıtteau. *Dejeuner sur l'herbe* (Museo de Berlín). 372
Watteau. El jardín de Saint Cloud. Galería del Prado. Madrid. . . 373
Greuze. Inocencia. Galería Nacional. Londres. 374
ıgonard. El Columpio. Colección Wallace. Londres. 375
ıou. Psiquis (Museo del Louvre). 376
Falconet. Péndulo de las tres Gracias. Colección Camondo. Louvre. . 377
Huet. *La danse à deux*. Tapiz de los Gobelinos. Colección Camondo. . 377
Fragonard. La primera sesión de la modelo (Museo Jacquemart-André).. 378
Catedral de Santiago. Tejados con adornos barrocos. 379
Rotonda del panteón-capilla de los reyes de España. El Escorial. . . 380
Iglesia del Colegio de los jesuítas. Planta. Loyola. 381
Templo de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza. 382
Torre de la Seo. Zaragoza. — Torre de Santa Catalina. Valencia. . . 383
Fachada de Santa María. Alicante. 384
Puerta de la iglesia de San Juan. Valencia. 384
Puerta de la colegiata de San Hipólito. Córdoba. 385
Puerta lateral de la iglesia de Belén. Barcelona. 385
Iglesia del santuario de Nuestra Señora de la Gleba, cerca de Vich.. 386
Cruz. Patio del Hospital. Barcelona.. 386
Palacio del marqués de Dos Aguas. Valencia. 387
Fachada del hospicio provincial de San Fernando. Madrid. . . . 387
Patio de casa Dalmases. Barcelona. — Escalera del palacio real. Madrid. 387
Palacio real de Madrid (fachada que mira al Norte). 388
Altar de Santa María del Mar. Barcelona.. 388
Altar barroco. Palafrugell.. 389
Altar mayor y presbiterio de la catedral. Lima. 389
Púlpito de la iglesia de San Blas. Cuzco. 390
La sacristía de la Cartuja vista desde la puerta de ingreso. Granada. . 391
Patio de la casa del marqués de Sollerich. Palma de Mallorca.. . . . 391

Págs.

Patio de la casa del marqués de Vivot. Mallorca. 392
Patio de casa Olesa.—Patio de la casa Berga. Mallorca. 392
Entrada á los jardines de Alfabia. Palma de Mallorca. 393
Fuente de Vertumno Jardines de Aranjuez. 393
Cama mallorquina de Son Moragues. Arcón taraceado de Sineu. Mallorca.. 394
Relicario de la Santa Duda. Catedral de Gerona. 395
Candelabro de la catedral de Palma. Mallorca. 395
Brasero del Municipio de Barcelona (Museo del Parque).. 395
Telas barrocas. 396
Fachada oeste de la catedral de Santo Domingo, Primada de América. . 397
La Catedral. Bogotá.—La Catedral. La Habana. 398
Ruinas del convento de San Francisco, en la Antigua. México. . . 399
Detalle del campanario de San Francisco Acatepec, en Cholula. México.. 399
Vasos de cerámica de la Puebla. México.. 400
La Misión San Carlos. California. 401
Fachada moderna de estilo barroco español. California. 401
Busto del conde de Aranda. Cerámica de Alcora. 402
Velázquez. La Rendición de Breda (Museo del Prado). Madrid.. . . 403
Berruguete. Predicación de San Pedro Mártir (Museo del Prado). Madrid. 404
Sanchez Coelho. Un fraile. Escorial. 405
Pantoja. Retrato de Doña Isabel de Valois (Museo del Prado). Madrid. . 405
Morales. La Virgen y el Niño (Museo del Prado). Madrid. 406
Morales. Ecce Homo. Galería Corsini. Roma. 406
El Greco. Jesús Nazareno (Museo del Prado). Madrid. 407
El Greco. El hombre de la mano (Museo del Prado). Madrid. . . . 407
El Greco. Retrato de un médico (Museo del Prado). Madrid. . . . 407
El Greco. Retrato de un desconocido (Museo del Prado). Madrid. . . 408
El Greco. Santiago. *Hispanic Society*. Nueva York. 408
El Greco. La Sagrada Familia. *Hispanic Society*. Nueva York. . . . 408
Ribera. Auto-retrato (Museo de los Uffici). 409
Ribera. Martirio de San Bartolomé (Museo Municipal de Barcelona). . 410
Ribera. El sueño de Jacob (Museo del Prado). Madrid. 410
Velázquez. Los discípulos de Emaús. Colección Altman. Nueva York. . 411
Velázquez. Adoración de los Reyes (Museo del Prado). Madrid). . . 411
Velázquez. Los Borrachos (Museo del Prado). Madrid. 412
Velázquez. La fragua de Vulcano (Museo del Prado). Madrid. . . . 412
Velázquez. El almirante Pulido Pareja. Galería Nacional. Londres. . . 413
Velázquez. El rey Felipe IV (Museo del Prado). Madrid.. 414
Velázquez. El infante Don Fernando (Museo del Prado). Madrid. . . 414
Velázquez. El infante Baltasar Carlos (Museo del Prado). Madrid. . . 415
Velázquez. Un infante. Colección Doria. Roma. 415
Velázquez. El papa Inocencio X. Galería Doria. Roma. 416
Velázquez El cardenal *nipote*. *Hispanic Society*. Nueva York. . . . 416
Velázquez. Don Sebastián (Museo del Prado). Madrid. 417
Velázquez. Don Antonio el Inglés (Museo del Prado). Madrid.. . . . 417
Velázquez. Pablillos de Valladolid (Museo del Prado). Madrid. . . . 417
Velázquez. El Rey (Museo del Prado). Madrid.. 418
Velázquez. El Conde-Duque (Museo del Prado). Madrid.. 418
Velázquez. El Pintor (Museo del Prado). Madrid. 418
Velázquez. La reina Doña Mariana de Austria (Museo del Prado). Madrid. 419
Velázquez. La infanta María Teresa (Museo del Prado). Madrid. . . 420
Velázquez Los Ermitaños (Museo del Prado). Madrid. 420
Velázquez. La Venus del espejo. Galería Nacional. Londres. . . . 421
Zurbarán. Santa Casilda (Museo del Prado). Madrid. 422
Zurbarán. Adoración de los Reyes. Palacio de San Telmo. Sevilla. . . 422
Murillo. Auto-retrato. Galería Cook. Richmond. 423
Murillo. La Sagrada Familia del pajarito (Museo del Prado). Madrid. . 423
Murillo. El Pastor (Museo del Prado). Madrid. 424
Murillo. La Concepción (Museo del Prado). Madrid. 424
Murillo. Los Niños de la concha (Museo del Prado). Madrid. . . . 425
Murillo. La Concepción (Museo del Prado). Madrid. 425
Murillo. Dibujo de ángeles (Museo de Sevilla).. 426

Págs.

ıdio Coello. Carlos II (Museo del Prado). Madrid. 427
domat. Un bautizo (Museo Municipal). Barcelona. 427
a. El general Urrutia (Museo del Prado). Madrid. 428
a. Retrato de D. Sebastián Martínez (Museo de Nueva York). . . 428
a. Retrato de D. Peral. Galería Nacional. Londres. 429
a. Retrato de Bayeu (Museo del Prado). Madrid. 429
a. La duquesa de Alba. *Hispanic Society*. Nueva York. . . . 429
a. La actriz llamada la Tirana. Academia de San Fernando. . . 429
ya. La maja vestida (Museo del Prado). Madrid. 430
ya. La maja desnuda (Museo del Prado). Madrid. 430
ya. Fusilamientos del 3 de Mayo (Museo del Prado). Madrid. . . 431
ya. Decoración de su casa (Museo del Prado). Madrid. . . . 431
ya. El infante Don Carlos María (Museo del Prado). Madrid. . . 432
ya. Retrato de mujer. Galería Nacional. Londres. 432
ldon Hall. Galería. 433
stóbal Wren. Catedral de San Pablo. Londres. 434
stóbal Wren. Torre de St. Brides. Torre de St. Mary le Bow. Londres. 435
ıeo Mauritz. La Haya. 436
tillo de Elsenor. Castillo de Frederiksborg. Dinamarca. . . . 437
ta de la iglesia de San Carlos. Iglesia de San Carlos. Viena. . . 438
lerhoff. Alta Baviera. — Parque del palacio real de Potsdam. . . 439
ia de San Andrés. Kiew. — Jardines del palacio Peterhoff.. . 440
ıtín Metsys. Retrato (Museo de los Uffici). Florencia. . . . 441
ıtín Metsys. Retrato (Museo de Nueva York). 441
oore. Retrato (Museo del Prado). 442
Hals. El risueño caballero. Colección Wallace. Londres. . . 442
andt. Auto-retratos (Museo de los Uffici). Florencia. . . . 443
andt. Retrato de un Rabí (Museo de La Haya). . . . 443
randt. Un burgomaestre. Galería Nacional. Londres. . . . 444
randt. Un burgomaestre (Museo de La Haya). 444
orandt. La Ronda de Noche (Rijks museum). Amsterdam. . . 445
ıbrandt. Los Síndicos (Rijks museum). Amsterdam. 445
Rembrandt. Cristo y la adúltera. Galería Nacional. Londres. . . . 446
Rembrandt. Betsabé (Museo del Louvre). París. 447
Rembrandt. Danae (Museo del Ermitage). San Petersburgo. . . . 448
Van Dyck. Auto-retrato (Museo del Prado). Madrid. 449
Van Dyck. Adoración de los Pastores. 449
Van Dyck. Tomás Carey y Tomás Killigrew (Museo de Windsor). . 450
Van Dyck. San Sebastián (Museo de Munich). 451
Rubens. Adoración de los Reyes (Museo del Prado). Madrid. . . 452
Rubens. Cristo en la Cruz. Pinacoteca de Munich. 453
Rubens. Elena Fourment (Museo Czernin de Viena). 454
Rubens. Retrato de Elena Fourment. Galería Nacional. Londres. . 454
Rubens. La corona de frutas. Pinacoteca de Munich. 455
Wowermans. Retrato de un príncipe de Dinamarca (Museo Pitti). . . 455
La casa de Rubens en Amberes. 456

EL NEO-CLASICISMO

ıla del trono de Napoleón I. Fontainebleau. 457
ormitorio de Napoleón I. Fontainebleau. 458
Versailles. La librería. — Castillo de Voltaire. Ferney. 459
Fachada de la iglesia de San Eustaquio.— Fachada del Panteón. París. . 460
Interior de la Magdalena. — Arco de la Estrella. París. 461
Palacio del Ermitage. San Petersburgo. 462
Sala de baile. Casa del Labrador. Aranjuez 462
Interior de San Francisco el Grande. Madrid. 463
Escalera de la Lonja. Barcelona. 464
T. U. Walter. El Capitolio. — Mount Vernon. Wáshington. . . . 465
Thorwaldsen. Jasón. Copenhague. 466
Canova. Las tres Gracias. Ermitage. San Pet 467

Págs.

A. R. Mengs. El juicio de Paris. San Petersburgo. 468
David. Mme. Recamier. París. — Vigée Le Brun. Auto-retrato. Louvre. . 469
Gérard. Amor y Psiquis. Louvre. 470
Ingres. La Fuente. Louvre. 471
Prud'hon. El rapto de Psiquis. Louvre. 472
Reynolds. Mrs. Bockburn con sus hijos. Galería Nacional. Londres. . 473
Gainsborough. El niño vestido de azul. 474
Romney. Lady Hámilton.— Lawrence. Retrato de Mrs. Simmons. . . 475
M. Flaugier. Cúpula de la capilla del hospital militar de Barcelona. . . 476

ARTE CONTEMPORÁNEO

E. Steindl. Parlamento de Budapest. 477
Viollet-le-Duc. Patio del castillo de Pierrefonds. 478
Barry. El palacio de Wéstminster, ó casas del Parlamento británico. . 478
Parlamento de Ottava. Biblioteca. Canadá. 479
Garnier. Escalera de la Gran Opera. París. 479
Seeling. Teatro municipal. Friburgo.. 480
El Woolworth building. Nueva-York. 481
Estación del ferrocarril de Pensilvania.— Vestíbulo. Nueva York . . 482
Rude. La Marsellesa. Arco de la Estrella. París. 484
Carpeaux. La Danza. Opera de París. 484
Rodin. El Pescador. El Beso. 485
Rodin. La Edad de Bronce. Eva. Una vieja. 487
Klinger. Muchacha en el baño. 489
Trubetzkoi. Retrato de Tolstoi. — Meunier. Forjador. . . . 490
Blay. Los primeros fríos. — Clará. La Diosa. 491
Gericault. La Balsa de la Medusa (Museo del Louvre) 492
Gros. Bonaparte visitando á los apestados de Jaffa. 492
Raffet. Los soldados gruñían... (dibujo litográfico). 493
Delacroix. Las matanzas de Scio. 493
Boissard. La retirada de Moscou. — E. Meissonier. ¡1814! 494
Corot. Paisaje (Museo de Nueva York). 495
Rousseau. El Sendero (Museo de Nueva York). 495
Millet. El Cribador. El Ángelus (Museo del Louvre). 496
Courbet. Un entierro en Ornans (Museo del Louvre). 497
Rosa Bonheur. La feria de caballos (Museo de Nueva York). 497
Regnault. El general Prim (Museo del Louvre). 498
Manet. Olimpia (Museo del Louvre).. 498
Manet. La dama de la cotorra (Museo de Nueva York). 499
Whistler. Un retrato (Museo de Nueva York). 499
Sisley. Iglesia rural en día lluvioso.. 500
Claudio Monet. La iglesia de Vernon. 500
Pissarro. El Boulevard Montmartre. 500
Mary Cassat. Madre é hija (Museo de Nueva York). — Renoir. El Baile. . 501
Degas. Las Bailarinas (Museo de Nueva York).—Las Bailarinas en la barra. 502
Cezanne. Vista de Soptenne. 504
Puvis de Chavannes. El Otoño (Museo de Lyon). 504
Puvis de Chavannes. El canto del Pastor (Museo de Nueva York . . . 505
E. Carriere. La familia. 505
Laermans. Después de la jornada. — Courtens. La Pastora. . . . 506
Böcklin. La queja del pastor. 507
Zorn. Auto-retrato. — Wenig. Doncella rusa. 508
Fortuny. Señorita española — Batalla de Tetuán (fragmento). . . . 509
Zuloaga. Mis primas (Museo de Barcelona). 510
Sorolla. Pareja valenciana (Museo de Barcelona). 510
Turner. El viejo «Temerario» en el Támesis.— El Arroyo. Londres. . 511
Holman Hunt. La luz del mundo. 512
Dante G. Rossetti. Lady Lilith (Museo de Nueva York). 513
E. Burne Jones. El Juego. 513
Watts. Esperanza. 514

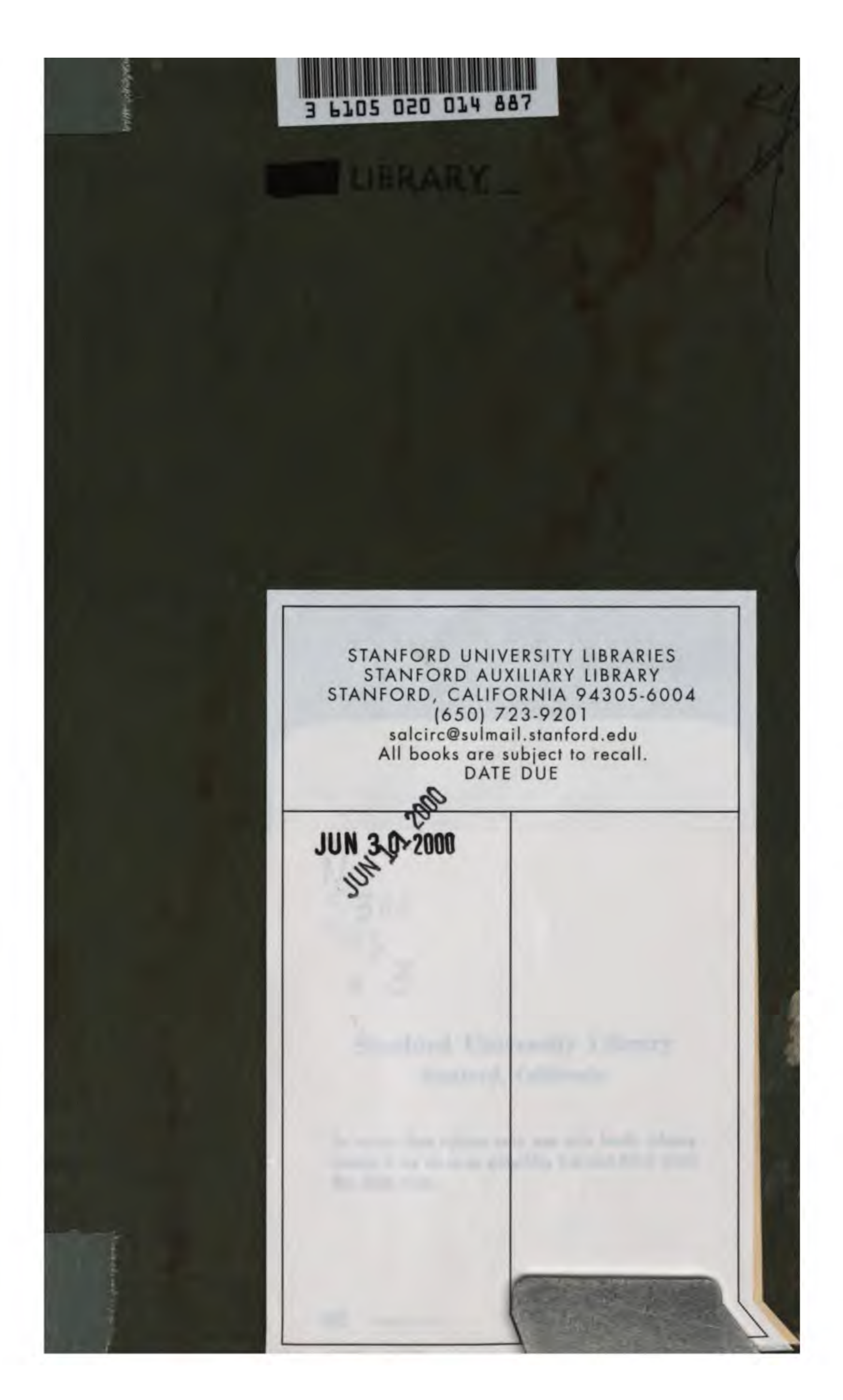
PAUTA

para la colocación de las láminas

LÁMINA I. . . .	Cimabue. La Virgen con los ángeles (Museo de la Academia de Bellas Artes). Florencia..	25
» II.. . .	Giotto. Retrato de Dante Alighieri. Capilla del palacio del Podestá. Florencia..	29
» III. . .	La Virgen con el Niño. Escuela de Siena. Catedral de Barcelona. .	53
» IV. . .	Brunelleschi. Interior de la iglesia del Santo Espíritu. Florencia.— Interior de la iglesia de San Lorenzo. Florencia.. . . .	65
» V.. . .	Vista exterior del castillo de Este. Ferrara. . . . : . .	69
» VI. . .	Ghiberti. Relieves de las puertas del Baptisterio de Florencia.— La Creación. Creación de Adán y Eva, el pecado original y la expulsión del Paraíso. — Caín y Abel. La choza de Adán. Abel arando. Caín y su rebaño. Los dos sacrificios. Caín mata á Abel.	81
» VII. . .	Donatello. Estatua de Gata-melada. Padua. — Verrochio. Estatua de Colleone. Venecia.	89
» VIII.. .	Botticelli. Alegoría de la Primavera (detalle). Las tres Gracias (Museo de los Uffici). Florencia.	125
» IX. . .	Miguel Angel. Ábside de San Pedro de Roma. (El coronamiento barroco es obra del siglo XVII.)	157
» X.. . .	Leonardo de Vinci. La Virgen de las Rocas. Galería Nacional. Londres..	173
» XI. . .	Rafael. Detalle de la Escuela de Atenas. Platón y Aristóteles. Cámara de la Signatura. Estancias de Julio II. Vaticano.. . .	189
» XII. . .	Rafael. La Transfiguración. Pinacoteca Vaticana.	193
» XIII.. .	Miguel Angel. Detalles de la bóveda de la capilla Sixtina. Roma. — A. Dios en el cuarto día de la Creación.— B. Adán recibiendo la vida del dedo de Dios..	197
» XIII bis.	Miguel Angel. Dibujo para la capilla Sixtina (Museo de los Uffici).	201
» XIV.. .	Giorgione. Venus dormida (Museo de Dresde).— Giorgione. Concierto campestre (Museo del Louvre).—Ticiano. Venus del duque de Urbino (Museo de los Uffici). — Ticiano. Venus y el Amor. Florencia.	233
» XV. . .	Veronés. Apoteosis de Venecia. Palacio ducal.. . . .	245
» XVI.. .	Techo del palacio de la Aljafería. Zaragoza.	281
» XVII. .	Sepulcro de los Reyes Católicos y de sus hijos Don Felipe el Hermoso y Doña Juana la Loca, en la Capilla Real, ó de los Reyes, de la catedral de Granada.	285
» XVIII. .	J. Martínez Montañés. Cristo en la Cruz. Catedral de Sevilla. . .	289
» XIX.. .	Francisco Becerril. Custodia. *Hispanic Society*. Nueva York.—Enrique de Arfe. Custodia. Catedral de Toledo..	293
» XX. . .	Castillo de Chambord. — A. Conjunto de lucernas y chimeneas del cuerpo central.— B. Escalera de honor.	301
» XXI.. .	Tumba de Luis XII y Ana de Bretaña, en Saint Denis. Francia. .	313
» XXII. .	Juan Goujon y Lescot. Fuente de las Ninfas. París.	317
» XXIII. .	Alberto Durero. San Juan y San Pedro. San Pablo y San Marcos. (Museo de Munich).	333
» XXIV. .	Bernini. Extasis de Santa Teresa de Jesús. Iglesia de Santa María de las Victorias. Roma..	353
» XXV. .	Pajou. Busto de Mme. Dubarry..	377
» XXVI. .	Fachada de la catedral de Santiago de Galicia.	385
» XXVII..	El Greco. San Mauricio (Museo del Escorial).	409
» XXVIII.	El Greco. Enterramiento del conde de Orgaz. Iglesia de Santo Tomás. Toledo.	413
» XXIX. .	Velázquez. Cristo en la Cruz (Museo del Prado). Madrid. . .	417
» XXX. .	Velázquez. Retrato de la hija del pintor. *Hispanic Society*. Nueva York.	421
» XXXI. .	Auto-retrato de Velázquez (Museo de los Uffici). Florencia. . .	425
» XXXII..	Estilo barroco-germánico. Interior de un palacio decorado con pinturas y tapices de los Gobelinos.	441
» XXXIII.	Rembrandt con su esposa Saskia. Auto-retrato. Galería Real de Dresde.	445
» XXXIV.	Rubens. La caída de los condenados. Pinacoteca de Munich. . .	453
» XXXV..	Lawrence. Retrato de señora.	473
» XXXVI.	Gaudí. La Sagrada Familia. Puerta de la Natividad. Barcelona.. .	481
» XXXVII.	Whistler. Retrato de Miss Alexander.	503






3 6105 020 014 887
LIBRARY
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(650) 723-9201
salcirc@sulmail.stanford.edu
All books are subject to recall.
DATE DUE
JUN 30 2000
JUN 10 2000